

第三辑

河南曲艺志史資料汇编

● 中国曲艺志河南卷编辑部编印



-09

河南曲艺志史资料汇编

第三辑

《中国曲艺志河南卷》编辑部编印

一九九〇年六月

河南曲艺有悠久和丰富的传统。搜集整理和出版它们，不可供读者理解它们的独特性和独立性，而且经过认真研究，有助于其他地区发展新曲艺。

王翰清
一九八六年

目 录

宗教与曲艺.....	长溪 中振	1
汝南丝弦道刍议.....	何宪伦	16
豫西锣鼓书.....	戴征贤	25
从鼓词到鼓碰弦.....	杨成来	29
大铙在永城的活动与发展.....	韩春生	32
光州大鼓考.....	丁嘉宝	37
仪封三弦初探.....	王民昌 李宪民	42
大调曲子里的变口.....	辛 秀	44
浅谈道教音乐和道情.....	张庆云	46
地灯溜子.....	摘自《新县曲艺志》	50
喊彩.....	摘自《新县曲艺志》	54
光山划龙船.....	摘自《光山县曲艺志》	62
“化装坠子”简介.....	刘会丰	63
漫话相声在开封.....	余文光	65
说“俗讲”.....	陈天林	72
六十三年苦与甜.....	李治邦口述 刘建勋整理	76
豫东曲坛的一代精英.....	张家才	81
著名曲艺作家范乃仲著作年表.....	殷晓晖	87
邓九如.....	武丰登 荆庚田	92
荆永福.....	武丰登 郭克柱	93
“大调世家”传佳话.....	马有志搜集 于惠珍撰写	95
无私的奉献.....	阎天民	97
兰建堂及其曲艺创作	周同宾	103

波榛撷英	孜孜不倦	徐清才	113
曲苑耕耘慰平生		任建谊	117
走城串乡八万里	说古唱今四十年	李小娟 刘建勋	120
曲坛宿将刘桂枝		赵抱衡	125
王朋传略		晓 犁	137
人贵有开拓精神		张允恭	143
得来全靠费工夫		康 锐	147
神圣的天职		孙三民	154
许应群艺术传略		羊 君	160
曲魂系南天		中 振	161
河南省曲艺团述略		李小娟	180
洛阳市曲艺说唱团简介		王 彬	193
鲁山县曲艺队		许应群	195
河南省戏曲学校曲艺科简介		杜新贞	199
中州曲艺习俗		燕昭安	205
弦歌社		刘 鑫	215
人民需要曲艺		刘建勋	217
曲艺村——东蒿寨		齐永顺	221
保安山庙会		魏自亮	224
道号辈系百字谱		刘 鑫	226
三尺鼓筒七寸板		武丰登	227
曲艺拜师帖溯源		龚国强	228
坠胡艺人的定弦方法	王元伦 谢若冰撰写 刘跃威整理		232

宗教与曲艺

长溪 中振

民间流传的许多古老曲目，带着浓重的宗教色彩，追溯一下它们的源流，就发现一些曲种的形成和宗教活动有密切关系。

一、宗教的宣传活动为曲艺提供模式

史载东汉明帝永平十年（公元67年）佛教传入中国，历经三国两晋南北朝，四五百年间有了很大的发展，形成具有中国特色的宗教。源于古代的巫祝（术士），东汉顺帝汉安元年（142年），张道陵倡导于鹤鸣山（一说是鹄鸣山，在四川崇庆境内），为道教定型之始。佛教的传入道教的兴起，各自为了宣传教义扩大影响，便有了生存竞争，公元四世纪以后角逐更是激烈。佛教徒首先倡行了三种办法宣传教义，一是经文“转读”，二是“梵呗”歌唱，三是“唱导”，传播佛教的精微的理论。据《道照（寂于453年）传》记载：

“宋武帝（420—423）尝于内殿设斋，照，初夜略叙，百年迅速，迁灭俄顷，苦乐参差，必由因召，如来慈应六道，陛下抚养一切。……”

《昙光（454—457）传》记载：

“迥心习唱，制造讖文，每持炉处，辄道俗倾仰。”

佛教徒通过“叙”和“唱”的形式，宣传“百年迅速，迁灭俄顷，苦乐参差，必由因召”的佛教理论。这种宣传方式能上达宫廷“宋武帝内殿设斋”，下入民间，使得“道俗倾仰”。可见四世纪以后，宗教的这种宣传方式，已具有广泛的社会基础。

用以传播教义时“转读”经文的单纯的“叙”说是比较单调枯燥一些。后来“转读”经文和“梵呗”歌唱在一起进行，就产生了感人的魅力。最早见慧皎（400年前后）在《高僧传·支昙斋传》中记载：

“籥，特稟妙声，善于转读。尝梦天神按其声法。觉，因裁制新声，梵响清靡四飞，却转反折喉叠痹。虽复东阿先变，康会再造，如终遁环，未有如籥之妙，后进传写，莫匪其法，法制六言梵呗响于今。”

支昙籥是公元397年前后的人，传中“东阿先变”待考，“康会再造”见《康会僧传》中记载：

“又依无量佛中本起，制菩提句梵呗三契。”

就是说康会和尚学着支昙籥作了三段菩提句“梵呗”。所谓“梵呗”，即是句子整齐的诗句（偈或赞），《高僧传·论经师》中说：

歌赞则为梵呗。歌唱梵呗者应晓音律，才能五言四句契而莫爽。……并以谐钟律，符靡宫商，方乃奥妙。故奏歌于金石，谓之乐；设赞于管弦则谓之呗。”

由于“梵呗”文的“制作”“传写”，供歌唱的材料越来越多，又进一步谐钟律配管弦，形式上较单纯的经文“转读”有了新的突破，这种歌唱体式流传到后世。近代的法事讲唱“宣讲”（俗讲），“宝卷”等仍见此类文字。

传播教义的第三种办法“唱导”是继“梵呗”而起的。《高僧传·道照传》记载：

“止京师祇洹寺，批览群典，以宣唱为业，音吐嘹亮，洗悟尘心，指事适时，谈不孤发，独步于宋代（南北朝）之初。”

《慧璩（393—464）传》记载：

“让览经论，涉猎书史众伎，而又善唱导，出语成

章，动词制作，临时博采，罄无不妙。”

博采了宫廷民间乐曲传说故事《高僧传·论经师》中记载：

“唱导者盖宜宣唱法理，开导众心也。昔佛法初传，只宣佛号，依文教礼。至中宵疲极，事资启悟，则别请宿德升座说法。或杂叙因缘，或旁引譬喻。其后庐山慧远，道业贞华，风才秀发，每至斋集，辄自升高座，躬为导首，广明三世因果，却辩一斋大意，后代传授，遂成永则。”

法事中“唱导”和“梵呗”都是在“转读”之后进行的，在时间顺序上意义上是相同的。二者在体裁与题材上是有差异的。敦煌文献中有一段“唱导”文：

“罗汉圣僧集 凡夫众和合
香汤沐净筹 布萨度众生”

诸弟子谛听，此菩萨戒藏，三世诸佛同说，三世菩萨……（原缺字），汝等诸佛子谛听。汝等诸佛子能舍邪皈正正发菩提心否？能断一切恶修一切善否？能回向净土誓愿成佛否？”

这段文字，先是整齐的诗句，后是长短不同语句的散文，诗句是唱的散文只能说。因此，“唱导”之与“梵呗”则蕴其长，补其不足，于歌唱之外加上说白，增强了表达能力。“唱导”较之“梵呗”在题材上又是开放的进步的，灵活多样了。“梵呗”当时仍是“仍文教礼”局限于佛经典故的歌唱；“唱导”一是有“杂叙因缘”，如佛经中《丑女缘起》《频婆罗王后宫彩女功德意供养塔升天因缘》等杂叙自不必说，二是有“旁引譬喻”，还可以广泛取材中国古代传说民间故事，如“孟姜女”、“董永”、“王昭君”、“伍子胥”等，中晚唐·五代刻在敦煌石窟的变文，属于这一类的很多。“唱导”还可以“临时博采”，除了历史传说民间故事，还有“书史”和“众伎”。为了吸引听众，把

我国固有乐曲、乐器、杂耍，也博采在内了。

佛教徒在“唱导”活动上确实作过精心研讨，除了吸取“梵呗”的优长（歌唱），在内容和形式上有所发展，还注意到总结经验肯定成绩。《高僧传·十三论》中记载：

“夫唱导所贵，其事有四焉。谓声、辩、才、博。
非声则无以惊众，非辩则无以适时，非才则言无可采，
非博则语无依据。若能善兹四事，而适以人时，若为出
家五众，则须切语无常，苦陈忏悔；若为君王长者，则
须兼引俗典，绮综成词；若为悠悠凡庶，则须指事造
形，直谈闻见；若为山民野处，则须近局言词，指陈罪
目。”

“唱导”活动不止是宣传教义，还可以作为募化手段，产生经济效益。道宣《续高僧传》卷三记载：

“世有法事……广说施缘，或建塔寺，或缮造僧务，仕
女观看，掷钱如雨，至如解发百数，数别异词。”

“唱导”的导师四世纪后已不限于和尚（道士）的出家人，就是俗家的居士（信士），也可以作导师。《高僧传·昙宗传》记载：

复有释僧意者，亦善说唱，制映经新声，哀亮有
序。”

《高僧传·道儒传》载：

“慧重未出家之前即作唱导，……凡所之造，皆劝
人改恶从善，远近宗奉，遂成导师。”

关于“唱导”的活动和效果，见《高僧传·论经师》中载有：

“尔时导师则擎炉慷慨，含吐抑扬，辩出不穷，言
应无尽。谈无常则令心形战慄；话地狱则使怖泪交零，
征昔因则如见注业；覩当果则已示来报；谈怡乐则情抱

畅悦；叙哀戚则洒泪含酸。”

作为佛教竞争的对手——道教，自然也不甘心湮灭无闻于世。在《续高僧传·智凯传》（智凯为隋末唐初人）记载：

“尝于内殿佛道双严，两门导师同时各唱，道士张鼎雄辩难加，自恨声小，为凯陵架。”

可见道士的“唱导”活动起源也是很早，唐代已有《承天》、《九歌》等道曲（唐会要），其“唱导”的内容是以道教的故事为题材，宣扬道教出世思想。

二、几个曲种的源流

公元四世纪到十世纪，尽管朝代更迭，兵荒战乱频繁，中国大地几经荣枯，然而宗教宣传手段上，却是发展的前进的，而且是高效能的。影响所及就产生了旨在麻痹人民服务统治阶级的宗教色彩浓厚的文学艺术，乃至伦理、哲学，水到渠成，流入民间的“梵呗”、“唱导”就是曲艺形式。因为“唱导”活动已然显示出五个特点。

一是有广泛的社会基础。宗教“唱导”活动范围“上及宫廷”、下至“山民野处”，已不限于“出家五众”，有“君王长者”、有“悠悠凡庶”，朝廷支持，黎民拥护。

二是自身建设不断增强。佛道两教在长期竞争中，各自总结经验提高技艺。有了“杂叙因缘”、“旁引譬喻”、“后进传写”，就积累了说唱的文学材料，为后世民间曲艺提供大量脚本。“博采书史众伎”，又能“谐音钟律，符靡宫商，奏歌金石，设赞于管弦”。这样有词谱乐曲凭藉，有乐器伴奏。说唱起来更是有所遵循。

三是唱导人不法定僧道。唱导的导师并不限于出家五众，高僧固然精研经文，“披览群典，涉猎书史众伎”，通晓音律，善于唱导。就是没出家的居士、具有“声辩才博四事”、“凡所之造皆劝人改恶从善，远近宗奉随成导师”，为后世导师转化民间

艺人的自由说唱开放绿灯。

四是这种说唱形式有强烈的艺术魅力。“梵呗”和“唱导”是说唱艺术，观看之后，使人“心形战慄，或怖泪交零，或情抱畅悦，或洒泪含酸”，能产生感人至深的艺术效果。

五是唱导活动能攫取经济效益。自“世有法事，开大施门，别请设座，广说施缘，或建塔寺，或缮造僧务，士女观看，掷钱如雨，至解发百数”，以募化为手段可以得到经济实惠。

从民间曲艺角度来看，有观众，有从业人员，有脚本积存，有强烈的艺术效果，又能产生经济效益，具备了这五个条件，作职业半职业的演出，完全可以以艺养艺。尽管先秦两汉已有众伎百戏或歌或舞说唱杂耍，但还没有完整地形成曲艺的主体意识。在一定程度上可以说：中晚唐五代以前的“唱导”（梵呗）的兴起，是启后世民间曲艺的先声。

下举数例，以见宗教“唱导”活动与民间曲艺的姻娅。

一、莲花落 流行在长江南北黄河上下，历史上有叫“散花”，有叫“落花”。唐代僧人募化时唱的“落花”（见《续高僧传》卷四十），五代时叫“落花”（见《敦煌杂录》）本是佛教宣传教义的佛曲，宋代有行乞演唱（见《罗湖野录》卷二），元代盛行，出现叙事代言两种体式。元人杂剧中《李亚仙诗酒曲江池》、《杜蕊娘智赏金线池》等，插入“四季莲花落”词曲，明成祖朱棣御制《诸佛名经》及《名称歌曲》收集明代以前的佛曲“四季莲花落”254支，明万历年间的《鸣凤记》，清代《摔镜架》（见《北平俗曲略》）中都有叙事代言的莲花落。清代以后“莲花落”有四种倾向：一保持古代歌唱特点的有：大板莲花落、数来宝、快板。二发展为说唱型的有：竹板书、太平歌词。三由说唱到戏曲过渡型的有：小口莲花落、十不闲。四发展成为戏曲的有：评剧。第一种系莲花落嫡系，第二、三种则是发展了的莲花落，第四种已衍变为戏曲。曲艺的莲

花落演唱曲目有《英烈春秋》、《前七国》、《韩信算卦》、《王华买爹》、《黑风传》、《刘锅子私访》、《安安送米》等，有说有唱叙事兼有代言。清乾隆时有专业演唱莲花落和十不闲，增加了乐器道具化妆，清嘉庆时有彩扮莲花落的记载。

关于“落花”即是“散花”，《维诘摩所说经·观有情品》上有一段记载：

“时，维诘摩室有一天女，见诸大人闻所说法，便现其身。即以天华散诸菩萨大弟子上，华至诸菩萨即堕落，至大弟子上便不堕，一切弟子神力去华，不能令去。尔时天女问舍利佛，何故去华？答曰：此华不如法，是以去之。天（女）曰：勿谓此华不如法，所以者何？是华无所分，仁者自生分别，想尔。”

天女所散的莲花本是佛花，“散”与“落”都是适时指事，故“散花”和“落花”本是一事。另录《敦煌杂录》所集佛曲一首，以资参证：

（散花落周字90号）

（散花莲落散花梵，散花莲落满道场）

起首归依三学满（散花落），天人大圣十方尊（满道场）。昔者雪山求半偈（散花落），不顾驱命舍全身（满道场）……

二、花鼓 又叫三棒鼓，流行在湖北、湖南、安徽等地，有的吸收姐妹艺术的声腔表演伴奏走上舞台。如花鼓戏、采茶戏、花灯戏，另一部分仍保持原型，最常见的三杖鼓、金刀花鼓，艺人以此走江湖，卖艺糊口。见关德栋引《法苑珠林》卷九十四记载：

“又至显庆已来，王玄策等数有使人，向五印度。西国天王为汉使设乐；或腾空走索履屐绳行，男女相避歌舞如常；或有女人手弄三杖刀槊枪等，掷空手接，绳

走不落；或有截舌自缚，解伏依旧，不劳人功。如是幻戏纷纭述。”

“已来”是已未之误，是唐高宗显庆四年（659）王玄策第三次西行是显庆二年，回国是龙朔九年（661），引文系指王玄策第三次西行见闻。当时和印度交往频繁，僧人能来传教，能否把这些玩艺带到中国，或中国固有待考。可肯定唐代已有，博采在法事中当场出色，宋代俞文豹《吹剑录》记载：

“今京师……法事，至出殡之夕，则美少年长指爪之僧，弄花鼓棒专为取悦妇人，掠钱物之计，见者常恨不能挥碎其首。”

元代李有《古杭杂记》记载：

“杭州市肆有丧之家，命僧作佛事，必请亲戚妇女观看，主母则带养娘随从，养娘首问来请者曰：有和尚弄花鼓棒否？请者曰：有。则养娘肯前去。花鼓棒者，谓每举法乐，则一僧以三四花鼓棒在手轮转抛弄，诸妇人竞观之以为乐。”

黄芝冈《落花离兑》中记载：

“南京和尚作法事时，还有这种玩艺（三杖鼓）。”

关于花鼓（三杖鼓）在唐、宋、元、今的文字记载中可以见到与法事有联系，它的源流与宗教活动有关。

三、宝卷、宣卷。源于唐五代时寺院的“俗讲”（唱导）文。现存的《香山宝卷》一般认为是宋代普济和尚所作，元明寺院中每逢佛教节日，由和尚或信徒宣讲宝卷，或叫宣卷。宋元明直接取于寺院的“宝卷”宣讲，题材局限于因果报应的佛教思想故事。明清以后取材于民间故事的宝卷日益流行。有《梁山伯宝卷》、《土地宝卷》等200多种。清光绪间，又有抄本《梨花宝卷》等。宣讲“宝卷”（宣卷）逐渐发展成一种曲艺，清代有了

专业演唱，因流行的地区不同，有苏州宣卷、四明宣卷等种类。宝卷和宣卷在人民共和国建立前逐渐衰落，曲目、音乐为滩黄和地方戏曲吸收。

滩黄——流行在苏州、上海、杭州、宁波等地，曲目多采自宣卷和当地民歌，苏州滩黄历史较久，约于清乾隆年间形成，到同治光绪时各地相继产生，又吸收了部分昆曲剧目和曲调，间有简单的伴奏说唱，表演时一二人，五六人不等，清乾隆时刊行的《霓裳续谱》、《白雪遗音》内有滩黄脚本，即“南词滩黄调”或“南词”。民国以后各地滩黄先后发展成为戏曲剧种，苏州滩黄成为苏剧、上海滩黄成为沪剧，杭州滩黄成为杭剧，宁波滩黄成为甬剧。

四、道情。流行地区很广，黄河南北，长江上下都有唱道情的。道情源于唐代《九真》、《承天》等宫观法事中的道曲（见《唐会要》卷三十三），以募化中产生经济效益的道情（段常《续仙传》中记兰采和持拍板唱“踏踏歌”），宋、元、明、清流行各地，曲目制作中有两种倾向，一种是道士和文人作的词说和散曲，供文人雅士玩赏的；另一种是道士、伶人或乞者作通俗宣传的道情。两种曲目题材多是以道教故事为主，宣扬道教的出世思想。如李翊《戒菴老人漫笔》卷五中《兰关记词说》，明代《金瓶梅词话》第六十四回中“两个唱道情的搃拉小子唱《韩文公雪拥兰关》（写韩湘子九渡韩文公故事）和《李白好贪杯》，明末清初丁耀亢在《续金瓶梅》第六十四回抄录道士说唱的《庄子叹骷髅》（写庄子救了骷髅吴贵后，反遭其诬陷，又以法术复其原形）一篇。道情的曲艺形式是由唐代道曲衍变出来的，早期演唱只有拍板伴奏（见段常《续仙传》），南宋后有渔鼓简板伴奏（见《宣政杂记》），元代杂剧《岳阳楼》、《竹芭舟》中有穿插演唱，明代吕景儒原作宁斋增补的《庄子叹骷髅》中用（般涉调·哨遍），清代黄文旸在《曲海目》著录的清代无名氏作

《兰关道曲》注明皆（要孩儿小调），已知明清时道情用的乐调已经发展到联合散套小令了。曲目的创作也不限道士，有更多的文人、伶人、乞者参加。题材继续扩大到民间故事，历史传说，结合各地民谣，形成各种道情流派。有陕北道情、义乌道情；也有叫渔鼓的，有湖北渔鼓，有山东渔鼓；四川的叫做竹琴。各种道情都是以唱为主，以说为辅，也有只唱不说的，一般是一人坐唱，自打渔鼓简板，也有四五六人坐唱的，配乐器伴奏，河南道情有发展成为戏曲剧种的。

五、河南坠子。演唱形式：一人唱左手持简板，右手打书鼓；二人对唱一人打简板，一人打书鼓或钗；伴奏者拉坠琴蹬脚梆。其形成时间有一百多年历史，早期是流行在河南、皖北的道情、莺歌柳、三弦书结合形成（见《文化小百科》）。张长弓在《河南坠子书》一文中说：“光绪三十年（1905）开封有一位道情曲友叫雷明的，改习坠子。”

河南省坠子宗教流派突出表现有两点：一是河南坠子艺人的祖师尊奉（丘祖），他又叫长春子；二是河南坠子艺人与宫观道士的宗派相同而且相通。

（一）、河南坠子供奉丘祖，在山西省洪洞县墩村，近五六年恢复丘祖社（建国前就有，1986年有活动），设社长、巡风等职，辖三县（洪洞、临汾、赵县），为促进所辖坠子艺人的艺术交流，检查艺风艺德而设，每年农历三月三日集会，会费公摊。丘祖何许人也受到艺人拥戴？查《元史》二百二列传九十八记载：

“丘处机，登州棲霞人，自号长春子。儿时，有相者谓其异曰：当为神仙宗伯，年十九为全真，学于宁海（今山东牟平）之崑嵛山……师重阳王真人。重阳一见处机大器之。金宋之季俱遣使来召，不赴。……”

（元）太祖（成吉思汗）自乃蛮命近臣扎八儿、刘

仲禄持诏求之……（第二次）乃发抚州，经数十国，为地万有余里，盖喋血战场。自昆嵛历四载，而始过雪山。既见，太祖大悦。……

太祖时方西征，日事攻战。处机每言“欲一天下者，必在乎不嗜杀人”。及问为治之方，则对以“敬天爱民为本”。问长号生久视之道，则对以“清心寡欲”为要。太祖深契其言。曰：“天锡仙翁以寤朕志。”命左右书之，且以训诸子焉。于是锡以虎符，付以玺书，不斥其名，唯曰“神仙”。……

癸未（1272）太祖猎于东山，马踣。处机请曰：“天道好生，陛下春秋高。数畋猎非宜”。太祖为罢猎久之。时国（元）兵践蹂中原，河南、北尤甚，民罹俘戮，无所逃命。处机还燕，使徒持牒召术，于战伐之余。由是为人奴者得为良，与滨死而得复生者，勿虑二三万人，中州人至今（撰史时）称道之。……

卒年八十（丁亥六月1277）。……

从《元史》记载中，看出①丘处机登州棲霞人，道号长春子，和坠子艺人“海底”相符。②丘处机的言行“欲一天下者必在乎不嗜杀人”、“敬天爱民为本”、“清心寡欲为要”、“数畋猎非宜”、“国兵践蹂中原，为人奴者得复为良，与滨死而得复生者勿虑二三万人，中州人至今称道之”。③太祖锡以虎符，付以玺书，不斥其名，唯曰神仙。丘处机如此人品，成吉思汗的尊重，人民群众的爱戴，当称德高望重。

河南坠子艺人为什么要奉丘处机为祖师呢？明清封建社会宗法伦理观念是非常严肃的。历来尊之谓祖，奉之为神，焚香顶礼膜拜位前，非有莫大的切身的恩泽是不可思议的。和尚之尊释迦为祖，则因传其法；道士之尊老聃为太上老君，则因慕其名；朝廷之尊创业皇帝为祖，则因袭其荫；庶民百姓之供先祖，则因承

其血统；木工之尊鲁班，则因授其术；历代诗文作者有私淑之说，则因慕其名仿其法，以弟子居之，而不尊某为祖供某为神。曲艺行中三弦书艺人之供三皇，鼓词艺人之供子路，则因慕其名附会其传，抬出一些大人物，目的是以示本行并不卑贱。那么坠子艺人供奉丘处机原因何在？丘在历史上影响不算太大，只不过重名一时，莫非因“滨死而得复生者二三万人”，而被其德，中州人缅怀。可是查丘死后四百多年后河南坠子曲种才出现，间隔太久尚能忆及恩泽？以上诸因或间而有之。

(二)、河南坠子艺人与宫观道士的“百字字派”相同而且相通。艺人和道士从职业性质上看毕竟是两家，什么原因使得他们同字同派又通家（同是丘祖龙门派，同派不同门）？两家制订的百字字派决不会是巧合，必然属于一家，究竟属于谁家？要研究这个问题，不妨作一个比较。

道士是道教徒。史载：东汉汉安元年道教定型，教徒尊张道陵为天师，又叫“天师道”，东晋建武元年（317）葛洪撰《抱朴子内篇》，开始整理并阐述道术与理论。南北朝时，北魏嵩山道山寇谦之改革旧天师道，制定乐章颂戒新法，称新天师道。南方庐山道士陆修静整理三洞经书、编著《斋戒仪范》。唐宋两代南北天师道马上清、灵龟、净明等宗派逐渐合流，到元代都归正一派中。金大定七年（1176）王重阳在宁海（今山东牟平）创立全真派，其徒丘处机（1197—1277）为元太祖器重，全真派盛行一时。此后道教正式分为正一、全真两大教派，信奉正一派道士不出家，俗称“火居道士”，信奉全真道士必须出家。

道教的丘处机已死了700多年，河南坠子产生只有100多年，相比之下同是丘祖龙门派，宫观（全真）道士的“百字字派”自然是源远流长，河南坠子艺人的“百字字派”就居于从属了。

河南坠子艺人的“百字字派”的来历如何？字派载于“海底”，“海底”和“度牒”道士僧人历来视如性命，不肯轻易示

人。故笔者假定（手边尚无确证）这个“百字字派”是由丘处机以后的全真道士唱道情经过传承转化到河南坠子艺人手里，其可能有四：

①隋唐以后，佛道两教在法事道场中竞争，道教也有导师唱导活动（见《续高僧传·智凯传》）。

②道情是由道曲衍变出来（见《唐会要》），道教导师能唱道情是当然的。

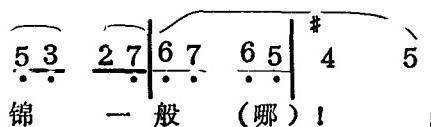
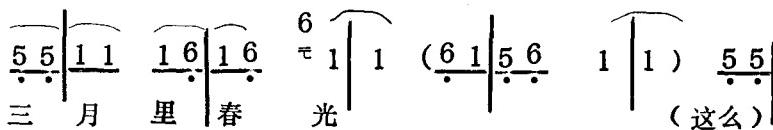
③丘处机后全真派盛行，信奉全真道士须出家，住在宫观不务农桑，衣食全靠募化，布道民间不违教例。早先是单纯宣传教义的道情，后来为迎合观众或叙事或代言把民间故事、历史传说博采于内，再掺进部分民间歌谣小令散曲，便形成了曲艺道情。

④河南坠子的形成，由流行在河南安徽北部的道情书、莺歌柳书、三弦书结合而成。

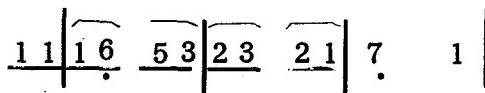
据此四点，可以构成这样的概念：河南坠子的“百字字派”系全真道士所传，其传承转化的过程应是：由道教的（导师唱导）道曲——（道士和俗家的曲艺）道情——（道情、莺歌柳、三弦书结合后转化为）河南坠子书。其中道情阶段募化活动多了，就繁衍成民间曲艺道情（从业者包括道士和俗家），道情艺人大量吸收了姊妹艺术，别开生面，另树一帜——河南坠子。然而师承来自道教，字派又不肯丢掉，以示与道教的血缘。例如：光绪三十年（1905）开封唱道情的雷明，改习唱坠子，雷明授徒他会把字派传给下一代的。河南坠子艺人奉丘处机为祖师和宫观道士同是龙门派通家。自是古圣垂范，无可非议。宝卷（宣卷）、花鼓和莲花落在形成发展的过程中，都曾紧密地联系着佛教法事的唱导活动。河南坠子从道情、三弦书中繁衍出来，是道教唱导活动的派生品，它的传统曲目里至今还保留着很多宣扬道教出世思想的书段。例如：《八仙庆寿》、《韩湘子度林英》等。从侯中山收集的曲艺音乐资料上，见到其音乐结构的引腔部分，又多保持

道情音乐的原型。

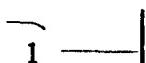
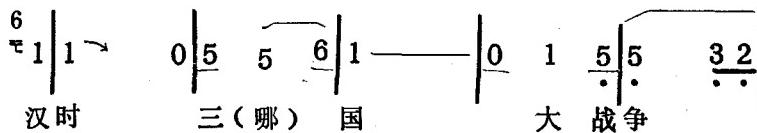
如：乔清秀唱河南坠子的引腔：



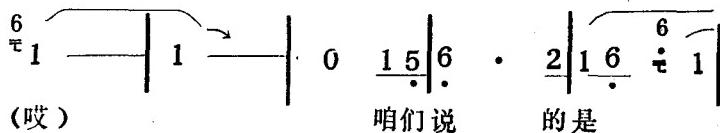
注：上例最后四小节是前四小节的下四度变化重复，恢复原貌是：

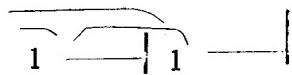


裴长义、裴长寿和雷恩九唱三弦书〔三腔四送〕第一腔：



杜先儿（思亭？）50年代唱鼓词引腔：

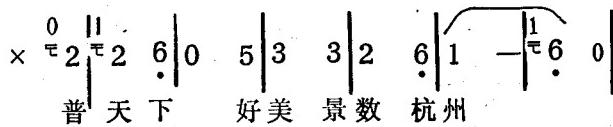
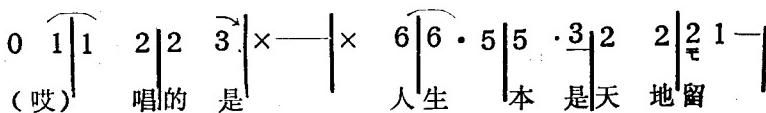




驻马店董木唱道情《游西湖》

| = C

| = G



看来，历代的宗教活动与许多曲种不仅是横的姻娅，而且有纵的血缘联系。

汝南丝弦道刍议

何宪伦

1989年4月16日至17日，驻马店地区文化局，驻马店地区曲艺志编辑室，为探讨汝南丝弦道的历史渊源，艺术特色，发展变化，以及其与鼓子曲、小调曲等的关系，曾组织一次丝弦道曲种学术研讨会，到会近三十位同志。李乐同、孙三民、杨荣润、冀世清、曹宏、龚国强等同志发表了一批论文。著名丝弦道艺人付之英（已故）的儿子付维忠（现任高中校长）和著名丝弦道艺人张月樵的女儿张乐，丝弦道与大调曲子爱好者汝南园艺学校高级讲师唐仲飞，建国前老八区文艺宣传队队员陶景凯以及老艺人班世荣、胡修道、孙希天等就丝弦道曲种进行了热烈的座谈、讨论，并唱了一些曲段。在研讨的过程中，出现了几个争论热点：一、丝弦道是社团组织，还是曲种；二、丝弦道是和鼓子曲是一个曲种，还是两个不同的曲种；三、丝弦道是由外地流入，还是源于汝南；四、关于万道同的作品问题。由于缺乏考证的文字记载，在全国的曲种表及曲艺词典中也无丝弦道的只言片语，一时很难作出统一的、准确的结论。经过一段的翻阅资料、走访、研究，笔者仅就丝弦道的历史渊源，曲种问题，发展变化，提出一些粗浅的看法，以供进一步与从事丝弦道研究工作的同志们商榷和探讨。

我认为丝弦道源于汝河流域，是在古蔡州这个具有灿烂历史文化的土壤中孕育、滋生出来的。蔡州这个历史名郡，既是中原文化的组成部分，又有楚文化的特色，汇黄淮与江汉文化于一炉，更显得多彩多姿，独秀一枝。早在春秋，点歌蔡讴已名享天

下。东晋新蔡文史学家干宝所著志怪小说《搜神记》的素材就是以《学律讨原》为衣钵。这就是说，这是以民间传说和艺伶的演唱为底本。晋时还有写《五音十二律》的周余。又据正阳县志记载在公元534——550年前后，今正阳一带的“吓马(神汉)亦舞，虽虎而往观，社火、挠生极盛乡里。”到了唐代，属于蔡州的真阳《竹枝词》誉满中原。唐贞元三年(787)真阳(即今正阳)县令侯云“以优调《竹枝词》常慰于民，此歌遍于乡诵”，后侯县令升迁襄阳，时染疾，思念乡音，派胞弟返真阳请《竹枝词》名艺人钟宏声、董汉文等赴襄阳演唱，侯听后，病愈大半，饮食倍增。唐建中四年(783)大书法家颜真卿往真阳谒蔡叔度(周武王之弟，封于蔡，为第一代蔡侯)墓。县令以真阳《竹枝词》招待之，颜老夫子极为赞赏，当即挥笔书写“真阳竹枝词优极”的匾额。尤其令人兴奋的是现流传下来的四首唐真阳《竹枝词》中就有三首是反映当时曲艺、歌舞、庙会之盛的，今录于下：

一、这是一首直接反映“说古”曲艺老伶作场的《竹枝词》：

老伶说古赤津津，
饭后篝火语半真；
蔡顺孟仲俱孝子，（蔡、孟二人墓现仍存正阳）
哪知都是我乡人。

二、下面这首是反映汝南埠镇庙会上社火、庙戏、曲艺、音乐盛况的《竹枝词》：

汝埠人家烟林重，
河水如镜堡如峰；
登高土台年几愿，
看罢迎春听劝农。（迎春指“社火”“庙戏”）

三、第三首是驾舟唱采莲歌的《竹枝词》：

鸳鸯湖上鸳鸯多，

采莲人唱采莲歌，
歌声散入花深处，
惊起鸳鸯可奈何。

四、此外还有一首是写蔡州山水之秀，令人陶醉的《竹枝词》：

汝水流成锦绣水，
西山绣个玲珑山；
山山水水从朗间，（朗，指朗山，即确山）
依在玲珑锦绣间。

《竹枝词》形式为七言绝句，语言通俗，音调轻快。最初多是歌颂爱情的，以后常来描写某一地区的风土人情。唐刘禹锡称《竹枝》为“巴歎”。可见未必全是“巴歎”《竹枝》，我们中州还有蔡歎《竹枝词》也！因为蔡州的《竹枝词》，明明白白地称为《真阳竹枝词》而不叫西蜀竹枝、巴山竹枝。

蔡州这个歌乐之乡，也得到了唐代大文学家韩愈的称赞，唐宪宗元和十二年（817）韩愈在《平淮西碑》文中写道：“始时蔡人，禁不往来，今相从戏，里门夜开。”此时的“戏”字，是泛指曲艺、歌舞、社火的。“今相从戏，里门夜开”。这种景象如不夸张，真可谓歌乐之乡，文明之地了！

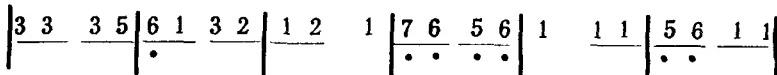
宋代，曾任汝南太学的秦观（即秦少游）所写道：“蔡州的文学之士，比物从词，归美于上，度为歌乐，荐之效庙。”这说明当时蔡州的文学之士已把他们创作的词曲供给了寺庙的歌乐班。

到了元代、明代，汝宁府内已是“摊戏”、“摊腔”遍及诸邑。明吏部尚书李本固写道：“南猿北辙会蔡州，四方歌舞闹汝宁”。在汝南的王岗古戏楼上还嵌着这样一副对联：“传传传，传传古传，调调调，调调调，调调腔调。”这使我受到了很大的启发，仿佛眼前再现了五彩缤纷的蔡州古调。禹划九州，豫为中州，汝为中州之中，号曰“天中”。丝弦道常用的

〔老八板〕、〔天下同〕均为中州古调，是典型的五声宫调式。因此在追溯丝弦道的源头时，我们不应该只想着从这个地域、或那个地域流入，应立足于本区的丰富的文化艺术遗产中去寻根，求源。如丝弦道常用的〔哭捻子〕、〔肚子疼〕，在本区明、清时代流行的戏曲“罗戏”中也曾有此曲牌。又有明代人何良俊所著《四友斋丛说》写道：“请弹琵琶，称正阳钟秀之，徽州查十八有厚货，好琵琶，至正阳访之……钟取琵琶于照壁后一曲。查十八瞭行而前，称弟子，留处数月，尽钟之技而归。”由此丝弦道的脉络已依稀可见。从唐真阳《竹枝词》，到钟秀之的琵琶，及元、明的《摊戏》、《摊腔》均与丝弦道有一定的血缘关系，即便是中原常为用武地，兵连祸接，也不会全部毁灭掉这丰富的文化艺术遗产，造成断代。我认为丝弦道是元、明以来，以说唱形式进行自我消遣的《散曲》在本区文人雅士之中的兴起。它的形成至少要早于流行在社会上的《锣戏》。也许它的一些曲牌并还为《锣戏》等所吸收。

二

丝弦道不是鼓子曲，它可能更早于鼓子曲，或是与鼓子曲同时代并存的一个独立曲种。但丝弦道与鼓子曲形式和演出风格接近，肯定有一定血缘关系，在发展过程中曾互相渗透。由于老一代丝弦道艺人相继去世，挽救工作没有跟上，现仅知丝弦道有〔天下同〕、〔老八板〕、〔四句腔〕、〔四句花腔〕、〔三空桥〕、〔孔子哭颜回〕、〔肚子疼〕、〔倒脱靴〕、〔小桃红〕、〔哭捻子〕、〔一串铃〕等曲牌。据新蔡89岁高龄的李杰民先生说，丝弦道的古曲牌很多。他多是听祖父唱的。他记得《天下同》这首丝弦道古曲牌是这样唱的：



2 3 5 5	2 3 2	3 2 3 5 5	6 1 3 2	1 2 1	7 6 5 6
1 1 1	5 6 1 1	6 2 7 6 5 6	5 1 7 6 5 3 2 3		
5 6 5 3	2 3 2	3 5 3 2	1 2 1	6 7 6 7	2 7 2
3 5 2	3 5 2 3	6 3 5	5 5 6 1 1	2 1 7 7 7 7	7 7
6 3 5	5 6 1 1	2 1 6 7 6 5	3 5 3 5 2	1 2 1 1	5 6 1 1
2 6 1 1	2 3 5 3	2 3 2	3 2 3 5 5	6 1 3 2	1 2 1
7 6 5 6	1 1 1	5 6 1 1	6 2 7 6	5 6 5	1 7 6 5
3 2 3	5 6 5 3	2 3 2	2 3 5 3 2	1 2 1	6 7 6 7
2 7 2	3 5 2	3 5 2 3	6 3 5	5 5 6 1 1	2 1 6 7
6 7 6 7	6 3 5	5 6 1 1	2 1 6 7 6 5	3 5 3 5 2	1 2 1 1
5 6 1 1	2 6 1 1	2 3 5 3	2 3 2	3 2 3 5 5	6 1 3 2

(龚国强记谱)

他强调丝弦道就是丝弦道，不是大调曲子。但丝弦道与鼓子曲同

样都是联曲体。演唱形式也近似，唱演者围桌而坐，还有近似之处就是唱者同时兼奏八角鼓或手板，有时单唱众和，有时众唱单接，自娱自唱，尽兴方收。至于《丝弦道》与我区元明时代的所谓《摊腔》有何异同之处，尚待论证。

丝弦道的乐器有坠胡、四胡、琵琶、三弦、瑟、古筝、扬琴、皮嗡、拱箫。以坠胡领弦，其它乐器相和。打击乐器有：手板、碰铃、八角鼓、木鱼等。从乐器上来看与鼓子曲有同有异，特别是三弦为大鼓三弦，与大调曲子所用三弦有别。尤其还保留了古乐器瑟，更为鼓子曲伴奏者所不见。定弦独特，坠胡高度为上和弦，简谱1.5弦（即五度定音）。琵琶高度为六尺四弦，即简谱5125弦。演唱时，总是先奏《八板头》，然后转《四句腔》，继而其它曲牌联为一体。这与鼓子曲起于鼓头落于鼓尾大大不同，这是构成丝弦道为一独立曲种的基本特色。

丝弦道提倡“娱而不乐，风而不流，高雅自赏，庄重大方”。在表演风格上强调闭目留神要求嘴动身不动，手齐胸，足不移，讲究音中出情，词中出戏。好的丝弦道演唱标准是吐词清晰，并能根据曲中人物的处境来表现喜、怒、哀、乐，讲究柔和细腻的抒情，又提倡柔中见刚，并非“学会丝弦道，只哭不会笑”。

早期的丝弦道，活动范围局限较大，唱丝弦道者多文人雅士，主要以曲会友，自命清高，出于学馆、客房、“书香门第”，及中上阶层府宅，颇曲高和寡，在群众中无重大影响，无门派，因活动在封建的知识阶层间，又唯独尊孔。

现在许多人都说汝南丝弦道为平舆拔贡生万道同先生所创，这也有待进一步探讨。万道同生于同治八年（1870），他自幼与弟弟万道荣均爱好丝弦道。据说他讲过“我以曲言志，从丝弦

结道。”这也有可能是丝弦道这个曲种的名字，才引起他的这番言论和追求，并不一定是万道同创丝弦道的根据。丝弦道是一个古老的曲种，它的曲牌也主要是中州古调。一部分老丝弦道艺人讲，丝弦道学名叫清音，俗名叫丝弦道。出身于汝南丝弦道世家的赵超讲，他幼年跟祖父学过丝弦道，并学弹奏三弦。他说他祖父跟赵倜（河南督军）当医官，那时他就是有名的丝弦道演奏手。赵倜汝南人（今籍在平舆境内），爱好乡音，他祖父除从医外，还因演唱丝弦道常出于督军府。据平舆在万家等地调查，万道同正式办丝弦道班的时间为民国六年（即1917年）。赵军医与万道同虽然同为汝南人，但在丝弦道方面没有直接发生过关系。赵军师唱丝弦道的时间也在民国之前。这就说明万道同办丝弦道班之前，丝弦道这个名字就已存在。叶坤亭，正阳韩冻人。十四岁学丝弦道，如在世今已九旬，按此推算叶坤亭学丝弦道的时间也早于民国六年，应于1914年。后来叶在郑州、北京求学，他是否从万道同上过学，还待论证。同时万道同的弟弟万道荣也是在万道同办丝弦道之前就已琴、瑟、筝、箫诸般弦乐精通，已是丝弦道名人。万道同开馆办丝弦道班时，万道荣不是学员，而是万道同的得力助手，馆中的艺术导师。因此丝弦道名字的来由，亦应继续向前追溯。

四

汝南丝弦道有与鼓子曲并存，联并演唱的发展过程。这个发展变化是由万道同先生促成的。万道同不仅对汝南丝弦道作出了极大贡献，使丝弦道曲种由狭小的壁垒中冲破框框，走向繁荣，走向大众化，而且他还对大调曲子的发展作出了杰出贡献。他爱大调曲子几乎更胜于丝弦道，至少没有厚此薄彼的表现。他生在丝弦道的故乡，可能很小就能吟唱丝弦道，但同时对大调曲子兴趣极浓。他十六岁中秀才，二十岁赴开封应试，因跑到相国寺听

鼓子曲竟误了科举考试。在被拔为“拔贡”的第二年（光绪二十年）由开封来汝宁府一班鼓子戏，在“湖南书院”演唱，万得知即邀请至家中置酒相待，还命弟万道荣录其词曲。随后民国六年又有开封来班鼓子曲，万道同请到万冢学馆，演唱十日，再命弟录其词曲。这是一次大的艺术学习交流。他从民国六年以来，通过开馆办学的形式，广“招四方子弟，传六艺之术”。不仅教学生学丝弦道，同时还学习了许多大调曲子曲牌，万道同思想开放，极少保守，提倡革新，他早已觉得丝弦道曲高和寡，需要吸收引进其他曲种的新鲜、明快的曲牌，以适应表现他所自创的曲目内容。但这不是一个很容易办到的事，因丝弦道和大调曲子虽有较近的演唱形式，较多相同的伴奏乐器，但曲种风格不同，尤其定弦不同，所以曲牌不经改造，无法生硬安排在一个联曲体中混用，只好一个丝弦道班实演唱两个曲种。据名丝弦道艺人王得新的弟弟王得清同志介绍，他童年时听父、兄们相约弹唱时，一般总是先演丝弦道，后唱大调曲。这是曲种同场联唱，而不是混唱，就如今日一个乐队，先唱三弦书，后唱大调曲子一样。这是万道同当时的一个创新。从现在探集到的万道同的创作曲目来看，大调曲子曲目竟多于丝弦道曲目。但群众仍统称丝弦道曲目。万道同培养了许多有文化素养同时又精于丝弦道和鼓子曲的学生，如张月樵、付子英、张杰臣、杨香亭、付子俊、范绍尧（新蔡）、袁子臣（正阳）、乔心明（上蔡）、李本正（淮阳）等到民国二十四年仅汝南一县丝弦道班已发展到四十多个，遍布城乡，演员达三百五十人以上。实现了万道同把丝弦道引向大众的奋斗目标，使丝弦道的声誉达到高峰。这是万道同的功绩，但万道同始终未能把丝弦道和大调曲融为一体。万道同后期更重视大调曲子，从他创作的《李豁子离婚》到《什么芳》、《王大娘探病》等几乎全是为大调曲子所写的曲目。万道同对丝弦道唱腔曲牌的改革工作没有跟上，又采用了丝弦道与大调曲的同场演出，

两个曲种共存的方法，在比较和竞争中，演员们对古老而难学的丝弦道慢慢持有消极态度，逐渐出现了大调曲子喧宾夺主之势。但作为丝弦道班这个名称又一直沿袭下来，竟为后人造成了一些混乱。由于丝弦道的名声很高，唱丝弦道的许多人有社会声望、地位，如范绍尧做过几任县长、省府秘书长，还做过大学教授等。所以后来一些唱小调曲的、唱坠子嗡的、唱琴书的，竟也自称丝弦道的传人。丝弦道这朵中原的奇葩，现在虽已沉入历史的长河之中，但我们有责任弄清它的面目，把这份宝贵的文化遗产加以研究总结，继承下来。

由于资料有限，难免误漏甚多，谨此抛砖引玉而已。

（写此资料参考了戏曲志、文化志、地方志，及新蔡、上蔡、汝南的曲艺志等有关资料）

豫 西 锣 鼓 书

戴征贤

豫西三门峡一带，地处晋、陕、豫接壤的黄河中游。这里是我国古代文化的发祥地。由这里土生土长的锣鼓书，是黄河中游群众所喜爱的文化形式之一。它和民间戏曲、歌舞一样，蕴含着时代与人民的意愿，历千百年而绵延不绝。

锣鼓书又名四股弦、四弦书。由于它的古老及历代志书、史料记载极少，故其渊流、形成年代说法不一。艺人中传说有两种：

一说起源于“三皇五帝”。“三皇五帝治世，遍地胡盲折（跳）神。负鼓盲翁作场，那管身后是非。”这是锣鼓书老艺人传下来的四句开场白。据此间七十一岁的半盲艺人李狗旺讲，他的师父史吉娃（1887—1942）曾说过：四弦书起始于古代的祭祀、跳神活动。他们敬的书神是“三皇爷”。旧时每年组书班、收徒弟、逢年节，都要在“三皇爷”牌位前叩头，进香祈祷。最早的锣鼓书，是打鼓敲锣与伴腔，后增加三弦伴奏。大约宋代时，才改为用弓子拉三弦，清代改为拉四股，锣鼓伴奏为主，大锣、小锣挂在艺人面前的桌上，旁有板鼓、堂鼓、简板不时击节，所以民间一直称他们的演出为锣鼓书。

第二种说法，亦为艺人间的传说。很早以前，陕州一带有一文士在朝奉官，后因触犯宦官尊严，被诬陷监禁，双目失明，坐囚期间悲愤难挨，遂将所知之民间俗事、俗曲联缀哼唱。获释返故里后，四处游荡，击鼓演唱为生，有盲童拜其为师，遂有了锣鼓书专业书班。据传，清代中叶，锣鼓书班在豫西、晋南一带山乡，颇为流行，民间祭祀、祈雨、求子、还愿、婚丧事、祝寿、

节庆等，习惯请他们来助兴，尤以中上等户家为多。他们也赶庙会，或为庙会主持者邀去演唱。当时黄河两岸锣鼓书班，不下十七、八个。

此说尚属可信。清乾隆十二年（1747）修纂的《陕州志》“保息”篇中有一段记载：“乾隆七年十月间，陕州收养瞽童，设立瞽目堂，放城隍庙东，延请瞽师一名，每月工银二两。撰成劝世良言数十篇，令瞽师在堂，教习瞽童歌词，兼授星卜……”瞽师者，系民间说唱盲艺人。据老艺人们谈，清代陕州一带，盲人说唱唯锣鼓书一种。可见，当时四弦书确在民间已广为流传了。

锣鼓书属坐唱艺术，演唱时由“座帅”居中（常由师傅担任），前置一桌，桌两端各竖一杆，两杆间横一竹杆或一绳，左挂手锣，右挂马锣，有的中间还挂一中锣。桌上放钗一副，及马锣棰等，此称锣架。桌左端竖一和桌相齐的木棍，上系木鱼或兼系碰铃，由细绳牵系左脚前掌处，用以击节。演出时，座帅怀抱四弦，脚蹬木鱼，又拉、又打、又击、又唱，忙中有序，杂中有章。旁侧另一个人，专掌板鼓、堂鼓、简板并兼唱，曰“掌板”。其余人员各持一件乐器，或三弦，或板胡，或二胡，或笛子，均兼唱，面向观众，围坐“座帅”左右，各顶一个角色（生、旦、末、丑等）或两个角色，相互策应，对白、表说，既拉又唱，浑然一体，宛如一台大戏，喜怒哀乐，跃然场上。故而，当地群众也称锣鼓书为“地摊戏”。

其组织形式，有“单体”、“群体”之分，统称书班。单体指一师一徒的结合体；群体由三至六人，多者八人组成。灵宝、陕县一带，多为群体，卢氏山区和晋南平陆山区有少数单体。不论何种形式，其名份、流派、组成，均以师承关系相沿袭。

因为历史上的锣鼓书班，一直是盲人赖以谋生的职业，所以其师承关系相当严格，并多保守、狭隘。他们唱自己：“盲人在

世饭碗难，乞讨算命拉四弦”。 “愿给你二亩田，不教你 拉 四弦；能给你二亩地，不传你一回戏”。他们收徒（多系盲童）必郑重立约、具保、除在三王爷前参拜、盟誓守规外，还要拜见师父、师奶、师伯及师兄等。

书班内学艺刻苦，教授严厉。入书班后，一人要学会三、五门技艺，还要学会唱多种角色的词，书班缺了人，任谁都可以补上。合格的艺人，要求学会弹（三弦）、拉（四弦、二胡、板胡）、吹（笛）、打（板鼓、堂鼓、简板、锣钗）、唱（各种角色）等技艺。但也要求各有所长，在人数充足的情况下，各持拿手的乐器，各唱拿手的角色进行演出。单体艺人，就要一人唱多角了。因为他们是盲人或半盲人，除了赶场、吃饭、演出外，其余时间大都在一起练习节目，切磋技艺。许多有点年纪的师傅，在书班内都是“全拿”，放到什么位置上都能行，且技艺娴熟，运用自如。群众都称他们为“真本事”。不少这样的艺人，在一方之内颇有声望，如原灵宝县苏村的苏会祥，陕县大营村的王良成、张治刚，张茅锣鼓书班的刘振声等。

锣鼓书的声乐属板腔体，唱腔有慢板、二性、紧二性、慢二性、流水、非板、减字句等。其节拍有 $\frac{4}{4}$ （多为慢板）、 $\frac{2}{4}$ （多为二性、流水）、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{5}{4}$ （多为减字句、非板）等。许多腔调类似蒲剧，或眉户戏。晋南的蒲剧研究者，有的对豫西锣鼓书甚感兴趣，他们认为这个地摊戏的曲种，有可能是蒲剧的先祖。根据有三：其一锣鼓书属于古老的板腔体，在豫西、晋南的众多曲种中，唯此同蒲剧的锣鼓经、节拍相近；其二，唱腔名称和蒲剧几乎一样，同是以“二性”为主调，且“二性”调律和蒲剧中的“二性”相同，只是慢板不相同；其三，音律和蒲剧同属于北方的七字音节，以“4、7”为核心的音律体系。唱词同是七字、十字和上下句。就这一点来说，这个曲种为我们提供了一个值得研究的课题。

此外，它在长期的演唱实践中，为适应各种场合的需要，不仅有丰富的唱腔音乐，而且创作发展了许多独特的曲牌，如“梳妆台”、“排宴”、“飞手”、“捻线”、“二八板”等。

锣鼓书的曲目（书目）和蒲剧剧目就大不同了。他们有“不说历朝大段，专唱筐篮针线”之说，多取材民间生活故事、轶事、传说，多为戒劣教正，劝善从良，和睦相处，斥邪恶，扬正义，颂济弱扶贫。这可能和它多在祭祀场合下演出有关。中、小段书居多，表述历史忠奸、打杀的大部书极少。如《洗衣计》、《分家记》、《棒槌计》、《香玉哭瓜》、《梁祝下山》、《怕婆娘》、《争嫁妆》、《眼前报》、《罗成算卦》、《亲家母打架》等等。大部头书有《红灯记》（明代鼓儿词）、《包公案》等。一般艺人均会唱中小段书五十多个，大部书目仅少数老艺人会唱。据传，锣鼓书目总共有一百三十余个。大多数曲目文词简洁，雅俗共赏，韵脚严谨，有联韵体和变韵体。有的曲目或唱段一韵到底；有的曲目或唱段由多种韵脚组成。不论何种体，均为一、二、四句合韵，第三句出辙；一、三句落仄音，二、四句落平声。艺人们称此为“一启、二合、三出、四压”（压辙）。

尽管锣鼓书艺人，技艺全能、娴熟，深受民间喜爱，但其地位在历史上和其他艺人一样，属于社会的下等阶层，备受歧视，人称他们为“巧要饭”者。住破庙、吃粗食淡饭是常有的事，终年奔波，露天演唱，仅能“糊口”不受饥寒，以此满足耳。

新中国成立后，党和政府加强了文艺工作的领导，锣鼓书艺人也受到重视，生活、学习、演出有了保障，地位有了提高，艺术上也有了较好地发展。六十年代初，卢氏、灵宝两县，一些有文化的男女青年（明目人）开始加入锣鼓书班。卢氏艺人孙玉坤曾一次收徒数名，举办训练班，教习锣鼓书技艺。1980年以后，灵宝县的各个锣鼓书班陆续吸收一批明目青年（多为男性）学艺为徒，至今多已单独演出，有少数青年艺人，还突破只

说中、小段书目的旧习，试唱长篇大部头曲目，在一个乡村里，一唱十天半月，效果尚好。在演唱形式上也有改进，陕县、卢氏两县的书班，大都已将大锣小锣改为平放在桌上的锣架上（自制的小木架）敲击，这样可以不遮挡演唱者的面孔和表演，颇受观众欣赏。唱腔也有变化，陕县王家后乡锣鼓书艺人王小丑，在原有非板里揉进了一些河南坠子的拖腔，增加了抒情味道，赋予演唱以新的特色。此外，他们多年来还编演许多歌颂社会主义、歌颂党、宣传党的政策的新曲目，曾多次参加省、地曲艺汇演或民间文艺汇演，不少艺人获得过荣誉。目前，豫西各县锣鼓书班仍有数个，青、中年艺人各占一半，仍在山乡巡回演唱，为广大农民群众所喜爱。

从鼓词到鼓碰弦

杨成来

鼓词，是属曲艺的一种说唱艺术。它形式简单，演唱者左手夹两块铁板互相撞击以示拍节，右手击鼓伴奏，手、眼、身、法、步随故事情节、人物形象而施展技艺。唱腔朴实豪迈，表演洒脱自如，有强烈的艺术效果。

据鼓词老人李华亭（1907—1981）（城郊李家庄人）。生前所讲，鼓词是宣讲教义的工具，从艺者大都是以子路为祖。传说，孔子曾有一段困蔡邦的故事，为了免危弃难早解困境，子路才拿起住所内的“钟趨”和破牛皮张好的七寸双面音鼓，沿路说唱去鲁国搬兵。所以，后人在说鼓词之前，或用一段“打动我

这七寸双面牛皮战鼓，领动那漂江过海的钟翅钢扉，诗字慢传，相送一回”。至于鼓词的传入时间及详细程序，无法找到具体的历史记载。1981年7月我们为鼓词追史求源，按老艺人李华亭口述记录，李在17岁（1924年）跟师李效成学艺期间，常听师父宣讲，师父赵文秀（镇平赵湾人）因鼓词艺高出名，受人敬佩，画匠竟把赵文秀的说书架势画在城隍庙的东厢房墙壁上，他扶鼓演唱，活灵活现，众人都赞不绝口，画像的右边有四个大字：“劝善惊恶”。

鼓词的门派繁多，说唱口音地方性强，艺人所用的鼓大都一致，而以示拍节的手板却各有不同，有木质简板（东路商丘一带艺人多用）；有梨花形圆钢片板；有长方形竹片叠套板（北路艺人多用）；也有犁铧片板。镇平鼓词因以犁铧片为板，所以又称犁铧大鼓，又多用越调口、曲子口和梆子口的托腔。它的唱腔音乐属板腔叙事体。它的句式结构有七字句、十字垛、五字嵌、三字紧和吸收的哭腔寒韵式腔等，击板法常用的有两种，一称单板，即唱两拍子击一下，即为四分之二拍，这些多在叙事抒情的平静状态下使用；一称双板，即唱一拍击一下，即为四分之一拍，多在情节紧张时使用，其白口较为复杂，变化多样，有路白、板白、赞白、夹白、平白、滚口白等，其中路白为鼓词中技巧效果最好的。赞白复杂，对称效果突出，唱词与白口中的有韵类，组成了一套口描典型的人、物、事等。鼓词的条子，概括为十八景、三十六歌、七十二赞，这些多为便利学徒学艺所用。鼓词的书目有大书、中篇、段子三类，书帽属小段类，大书多为小说即兴改唱，也有传统的大书唱本，书目有《包公案》、《张廷秀私访》、《老红灯》、《水浒传》、《彭公案》、《施公案》、《刘公案》、《红牡丹》、《绿牡丹》、《说唐传》、《大小八义》、《粉妆楼》、《千里驹》、《烈火金钢》、《战上海》等40多部。

中篇即二至三场以上，五至七场以下的长短故事为限，段子多以三百句左右或更短些为限，按说唱程式，即以开头为四句诗，紧接一套礼白，下接正文。段子有《武松赶会》、《武松打店》、《拉荆笆》、《打黄狼》、《拳打镇关西》等，也有大书抽段情节，共有 120 余个。书帽多是趣味性的小段，也有历史名词和古代谚语，以及文学游戏和讽刺笑话等。鼓词这种一人扶鼓击板的古老说唱形式，优点是轻便灵活，不足之处是唱腔旋律单调，缺乏弦乐伴奏。因此一些鼓词艺人萌发了在原来的基础上，增加弦乐伴奏的设想。

1924 年春，从事鼓词艺术的李效成（1890—1946），贾宋苇子坑人；与艺弟刘金魁（1893—1967），杨营小岗人，刘玉山又名瞎娃，坠琴乐手（枣园代王庙人），一起搭班演出鼓词与坠子书，以李效成为主建议，将鼓词与坠子结为一体行艺。三人在这一重大的改革期间，废寝忘食磋商，反复试唱试演，经过一年零四个月的不懈努力，终于在 1925 年秋，李效成 35 岁时，在贾宋苇子坑，三人将鼓词与坠子揉合演出成功。从此，镇平产生了鼓词说唱的第二代“鼓碰弦”。它的开头，坠琴、脚梆、鼓板齐奏闹场，非常动听，紧接着，用坠子的“引子”和鼓词的慢打慢唱合为一体徐徐进行，礼节性的说唱后便转为正文，按故事情节的发展，恰配鼓词的板式和坠子的调门稳妥进艺，使唱腔比之鼓词更加婉转动听、清新悦耳，比坠子唱腔更加热烈豪放，它在落尾句多用鼓词的托板哼腔，所以又叫鼓儿哼。

据 1962 年镇平文艺普查报告记载。1953 年王兴国的犁铧大波《拳打镇关西》先后出席过省、地文艺汇演，荣获省一等奖，中南优胜奖。1957 年演出的《水利化》，1976 年演出的《巧讹富》，1962 年演出的《朱买臣休妻》，三次赴省地汇演，每次录音都在省台播放。

1981年南阳市说唱团李国全，根据镇平鼓碰弦的表演艺术特点，又对其进行改革，运用皮鼓、三弦、二胡等，将鼓碰弦进一步完善，更名为南阳大鼓。代表曲目《实诚人》，曾由国家曲艺代表队移植，赴香港演出，颇受各界欢迎。省、中央电台亦录音经常播放，使镇平鼓碰弦这一艺术形式，焕发青春，步入蓬勃兴旺的年华。

大铙在永城的活动与发展

韩春生

大铙，以大铙（即大镲）伴奏而得名。别名“落子”，艺人称“荷叶吊板”。它于清代光绪八年（1882）前在山东已具雏形，后在永城县扎根，并得以发展。流行于鲁南、苏北、豫东、皖北等广大接壤地区。这一曲种在永城活动、繁衍百余年，是我县、商丘地区乃至河南省的稀有曲种之一。

大铙的唱腔音乐基本上是板腔体。其板式是根据节奏速度的不同而区分的，有慢板、二八板、流水板、垛子板、快板、寒韵等。不论以哪种速度演唱，都是根据故事情节、人物的身份、感情的变化来运用各种腔调。其唱词是上、下句，多为七字句和十字句，还有“三字崩”、“五字嵌”等句式。

大铙传入永城始自艺人韩凤魁（1862—1911）。在清代光绪十一年（1885），那时，韩凤魁年满23岁，在山东省成武县土巷村随其岳父孟传信学唱大铙。艺成之后，偶遇灾荒，韩便辞别岳父，携妻孟氏沿途逃荒、行艺，至永城县裴桥乡西南的卞庄落户。后来，在卞庄演唱大铙的还有尹家、马家、鄢家和李家。从此，卞庄就成为永城的“大铙之乡”。

韩凤魁夫妇初进永城演唱大铙时为两人表演，即孟氏在后边打板（左手执四短一长的小板，艺人称“甩子”，右手执一副大

竹板），只说白口而不唱；而韩凤魁则在前场掌铙，只演唱而不说白，艺人称之为“双股件”。这是大铙刚进永城时的情状。至清代光绪三十三年（1907），韩凤魁收程学山为徒（程时年13岁），韩赐程艺名——元方，程遂在卞庄落户，后为韩的女婿。至清代宣统三年（1911），韩凤魁赴河南省的信阳行艺时不幸病故，享年49岁。从大铙传入永城到韩凤魁逝世前的26年里，他的资历、声望在多家艺人中皆居首位，对大铙在永城的活动、发展作了较大贡献。

韩凤魁谢世之后，至民国十一年（1922）以来，演唱大铙较有名气的为韩友才（韩凤魁之子），第一个大铙女演员是王小凤（韩友才之妻，乳名“凤儿”），第二个大铙女演员为鄢兰芳（乳名“四妮儿”），还有韩凤魁的高徒程元方和李九锡等。至民国十四年（1925）前后，演唱大铙的马家、尹家、鄢家先后到安徽省阜阳一带行艺，韩友才也到安徽省蚌埠演唱，定居，从此，大铙又传入皖北。至民国十九年（1930）间，王小凤（娘家居住在马桥乡东南的王桥村）在丈夫韩友才出走后，她既侍奉婆母孟氏，又要抚养儿女，生活相当艰辛。为生计所迫，她只得重操韩家的大铙旧业，因无人搭伴，经她苦心钻研，把原来的“双股件”（二人表演）演变为由她一人演唱，即表演者左手拇指执大铙，四指夹一细竹棒，敲打大铙，击出许多种“花点儿”以作伴奏，右手打大竹板击节而演唱，从此定型，也就是艺人们常说的“单股件”，一直延续至今。由于王小凤的创新与发展，且唱腔宏亮、吐字清晰、表演大方，因而颇受远近集镇广大听众的欢迎。她支撑韩家大铙达数年之久，声望一直甚高。后因其夫在外有桃色事件，骗走她亲生的一双儿女，又受婆母孟氏的虐待而服毒自杀。此时，鄢兰芳已远嫁他乡，永城境内演唱大铙者再无女性。在本世纪三十年代之前，大铙多在集镇乡村演出，从未进过县城书场。

民国二十三年（1934）间，县城居民听书看戏之风尤盛。一些技艺高超者云集城内，各显其能，相互竞艺，都想为师祖争光。在永城县衙门的东大院龙亭对面，设有大布蓬书场。经常在此书场挂牌演唱者有三人；上午，由坠子演员徐教伯令（绰号“徐大牙”演唱长篇大部书《十把穿金扇》；下午，是大铙演员程元方（绰号“程黑脸”）演唱长篇《牤牛阵》；夜场则为大铙演员李九锡演唱长篇大部书《杨家将》。这三人在同一书场对唱月余，各有听众，不分上下。笔者为弄清三人对唱的实况，曾专门拜访过十数位当年的书友和听众（如浴池的老师傅孙玉宝，现年76岁；西关菜农张景志，现年81岁；居民张宇瑞，现年85岁等）。他们随口说出了五十多年前为三人编的顺口溜：“大牙、黑脸、李九锡，三只公鸡比高低；每人都有拿手戏，谁也没把谁斗飞。”由此证明，大铙这一曲种已稳据县城。至民国二十七年（1938）秋，日寇侵占永城时，大铙和其他曲种都转入乡间活动。至民国二十八年（1939），共产党领导的新四军四师挺进永城，建立抗日根据地，大铙艺人程元方到新四军当时的驻地（永城县西南书案店）演唱的自编抗日曲（书）目《打败日本鬼子兵》、《日寇火烧裴桥》、《寡妇改嫁》等，受到新四军四师领导的表扬和鼓励。进入民国三十年（1941），程元方先后收苗发青（马桥乡东南苗庄人，程赐艺名一明清）、程芝远（原为私塾教师，黄口乡程庄人，程赐艺名一明远）等为徒。程元方的爱徒卞怀冉（马桥乡的卞庄人，程赐艺名一明坤）是关门弟子。从此，大铙在永城县的裴桥、马桥、新桥、黄口、龙岗等地广为流传。至民国三十四年（1945）日寇投降后，程元方为扩大本曲种的影响，怀着拜师学艺之情，携徒（用独轮车推着自备的大布蓬）到安徽省的亳县、界首、阜阳、蚌埠、河南省的许昌、信阳、南阳一带流动演唱。所到之处，当地听众众多为挽留续演，有时竟在一处演出半年之久。

程在外省行艺期间，他的徒弟苗明清、程明远、卞明坤等，在永城境内和临近县的乡村集镇巡回演出，均已小有名气。

建国前，永城大铙上演的曲（书）目，多是艺人口授的传统曲（书）目，也有借鉴兄弟曲种的书目，长篇大部书主要有《五子登科》、《乾隆私访》、《金鞭记》、《呼家将》、《杨家将》、《旧唐演义》等80多部。其传统短篇曲目有《马前泼水》、《郭举埋儿》、《刘云打母》、《孔明招亲》等。

建国后，1954年曲艺改革以来，大铙上演的新编现代曲（书）目主要有《新儿女英雄传》、《三催劳模》（本县创作）《抗日烽火》、《革命烈火》、《关东游击队》、《铁道游击队》、《高粱红了》、《平原游击队》、《大别山儿女》等。

从建国初期到六十年代中期，是永城大铙演员由少到多，兴旺发展的鼎盛时期。1957年春，年过半百、艺高品优的程元方，在县城牌坊街路西投资数百元，新建了一座曲艺厅。他不仅挂牌演唱，听众有增无减，还为曲艺界的同行来永城演出提供了落脚之处。同年秋，程的关门弟子卞明坤，以他改编的现代曲目《张桂花借砖》参加了河南省首届曲艺、木偶、皮影汇演，荣获改编、表演双奖。时年63岁的程元方也由河南省人民广播电台首次录制了他演唱的大铙段子《潘必正与陈妙常》，并多次播放。1960年初，卞明坤在青海省西宁市把永城大铙易名为“河南落子”挂牌长期演出，不仅获得当地文化主管部门的大力支持和广大听众的称赏，扩大了这一曲种的影响，还被正在青海视察曲艺工作的中国曲艺家协会主席陶钝先生发现。陶老亲自到书场听卞明坤演唱，事后亲切地接见了他，对卞的演唱给以肯定和表扬，询问了大铙在永城的形成、活动情况，并建议卞明坤要在唱腔、表演上积极创新。

1960年农历三月二十九日，为大铙艺术操劳大半生的程元方不幸病故，享年66岁。程在生前五十多年的艺术生涯中，

无论教徒、授艺、传德以及在活跃县城文化生活方面都做出了很大贡献。永城县了解、熟悉他的书友和听众，无不怀念这位德高望重的老艺人。在程元方去世前后的数十年内，他的高徒、私塾教师出身的程明远，常在永城境内的大小集镇轮流演唱，名望颇高；他的另一高徒苗明清，经常到安徽省的涡阳、蒙城、亳县、界首、阜阳等乡镇演唱。他唱腔高亢，吐字清楚，气壮如牛，听众送其雅号“气死牛”。程的徒孙苗安民等在永城县、商丘地区多次的曲艺汇演、调演中崭露头角，受到表扬和奖励。

进入“文化大革命”时期，永城大铙和其他曲种一样受到严重挫折，但那是暂时的。

建国后的三十多年来，大铙在永城活动、形成、繁衍的同时，其唱腔艺术也得以长足的发展和提高。我县的大铙唱腔，受本地语言的影响，加之吸收本地民歌和兄弟曲种、剧种的某些曲调以丰富自己，形成了具有永城地方色彩的独特风格，在相互交流中已被曲艺界同行和上级领导所公认。能够代表这一风格的演员首推卞明坤，其次是程明远、苗明清，还有中年演员苗安民、王连波、曹吉星以及青年演员蒋平等。

特别是从八十年代以来，已近花甲之年的卞明坤，先后在商丘、徐州、南京、上海等音像部门录制了大量的盒式磁带，灌制了唱片，在国内广为流传。经卞明坤多次指导的永城大铙新秀程春生等，也在县、地曲艺汇演、调演中数次获得好评和奖励。这些，都表明永城大铙的演唱艺术水平已发展到一个新的阶段。

光州大鼓考

——豫南鼓曲的历史渊源

丁嘉宝

“光州大鼓”是豫东南信阳地区一带广泛流行的徒歌体曲种，它历史久远、土香土色，焕发着大别山映山红的清幽芬芳，拥有那千里淮河的奔腾气势，为群众所喜见乐闻。它的命名，是1983年信阳地区曲艺音乐集成时，省、地、县三级的几十名曲艺、音乐工作者集体研究决定的。

光州，就是处于信阳地区中心位置的潢川县。潢川古称“弋阳”，为西周嬴氏封地，汉置弋阳郡，其州制始于南北朝，清为光州直隶州，其称谓直至辛亥革命后第二年才更易为潢川，一直为豫东南的政治、经济、文化中心。建国后第三年归并于信阳地区。光州是块美丽富饶的地方，北连淮河、南接大别山，地处“吴头楚尾”，有“中原南障”之古称，“鱼米之乡”之盛誉，物产丰富，气候宜人，有“南国水乡”之风韵，为“光州大鼓”提供了很优越的生存、发展条件。

光州大鼓源起何时，尚未发现史料记载。但在民间艺人中，却广泛流行着一整套系统的传说故事。

据说在唐代时，光州大鼓属道教，是宣讲道教教义的主要形式和工具，演唱大鼓就是宣讲道教故事，劝人醒世喻道，称为“唱仙曲”。最早是道教的鼻祖鸿钧老祖唱，他传给八仙中的张果

老以及唐代徐茂公和后世的王重阳等。后由王重阳担负起宣传教义的责任。王重阳广泛课徒授艺，共带了一百个徒弟，其中有七人“得道”以后，就由这七人中的邱长春继承师业，创“龙门派”，把鼓曲艺术往下传。邱授徒八人，其姓氏为：高、桂、柴、张、沙、赵、韩、杨，这八个徒弟又各立一门，课徒授艺，代代沿袭下来。这就是豫南地区广为流传的大鼓艺术的“七真八派一百家”。直至今日，如同旧时京韵大鼓艺拜周庄王一样，光州大鼓艺人拜邱祖。豫北地区也有这种传说。

光州大鼓艺人收徒时，必须写“拜师贴”，拜师帖上须写“帖头”，然后写下学艺规则，（即“十大条款”），帖头为十七句诗文，简明概括了光州大鼓的历史渊源，现抄录如下：

混沌初开盘古分，
天地君亲师为尊；
鸿钧老祖立下大龙门，
差派王重阳下凡来度人；
徒弟一百整，
得道有七人：
邱、刘、谭、马、郝、王、孙。
到了红云寺，
师徒才安身。
贴生丧了命，
邱祖去跪门，
寻找周福地，
葬安师父身，
守孝百天整，
各立各的门。
邱祖龙门派，
长称老先尊。

二

光州大鼓起源传说故事，并非无稽之谈，它与中国道教北派全真教是吻合的。

金大定七年（1167），陕西人王喆，字知明，号重阳子，初举进士不第，四十八岁时，自称得异人点化得道，到山东传道，收徒七人：邱处机、刘处玄、谭处端、马钰、郝大通、王处一、孙不二（女）。称为“北七真”。讲道地点在山东牟平的全真庵，创全真道。王重阳死后，邱处机扶其柩至陕西，遂隐居磻溪龙门山潜修。邱名播海内，号“龙门派”。

邱处机，字通密，号长春子，民间也称之为邱明铎，邱长春。山东登州人，十九岁出家。后应成吉思汗的召请，尊为神仙，爵大宗师，掌管天下道教，明陶宗仪《辍耕录》也有记载。由于元统治者的支持，全真道龙门派盛极一时。至明代，统治者对道教也很重视，道教的劝善书很盛行，用文艺形式说明道教教理的著作流行。明中叶，官方道教渐衰，然而民间通俗形式的道教活动却十分活跃。因此在明代用通俗的曲艺形式劝善喻道是自然的事。

光州大鼓的传说有其道教全真教的发展依据，不是凭空编造的。光州大鼓与中国道教有不可分割的联系。“河南坠子”艺人也拜邱祖，豫北鼓书艺人也拜邱祖。我们可以认为全真道教与我省曲艺有很大的渊源关系。

三

鼓曲艺术什么时候传到光州的呢？传说是邱祖的门徒、八个弟子中的高守若、柴少棠二人带来的。高、柴二人在光州收徒传艺，逐渐为民间艺人所掌握，并结合本地民间音乐特点而发展成光州大鼓，所以，光州大鼓最早就是高、柴两个门派。到了清光绪年间，光州南亚江的柴门艺人常和宾和其师叔裴本题独树一帜，自成一派。常和宾有三个号召力强的徒弟何教山等，从此，

他们脱离柴门，开创一个常门，马上得到迅速发展。尔后又来了少数桂门艺人。因此，清末时，光州大鼓就有了高、柴、常、桂四门艺人，直传艺至今。

四

光州大鼓的历史到底有多久？有一个切实的根据：大鼓艺人拜师从艺，都要取一个艺名，俗称“道号”。其艺名用字有字谱，俗称“道字”，共有一百个字，排列顺序为：

道德通玄靖，	遵守常太清；
阴阳来复本，	和教永元明；
智礼忠诚信，	崇高赛发兴；
诗经荣易茂，	喜为宴子林；
卫修正仁义，	圣体全用功；
大缪深篁贵，	召申英惠东；
虚空乾坤秀，	金木景相逢；
行满单福照，	月迎祥光生；
冥海龙虎交，	莲开现宝心；
万古俱显号，	三界都是亲。

光州大鼓艺人代代严格遵守着以艺名字谱排辈的艺规，违者则大逆不道，没有人敢乱用字冒天下之大不韪。目前，信阳地区的艺人已传至第二十七个字的“高”字辈了。按江湖传艺惯例，一般每十五至二十年跑一个字辈，以此推算，寻师承源，光州大鼓已有四百多年的传代历史了，大约可追溯到公元一千四百年前的明代了。

据《说书艺人柳敬亭》一书载：光州固始县有一唱曲艺人苏昆生，原名周如松，艺术水平很高，同柳敬亭在南京齐名，并称为“柳苏”。固始鼓书艺人也有传闻。若苏昆生所唱为大鼓，则说明光州大鼓在明代崇祯年间就很兴盛了。

五

光州大鼓不仅历史悠久，而且流传也很广泛，它不仅在如今信阳地区的十个县市流传，有一千五百多艺人，而且盛行于豫鄂皖三省交界处，淮河上游及大别山脉的村庄集镇，这里到处都听得见它冬冬的鼓声、优美的曲调。河南驻马店地区的大鼓、皖西六安地区大鼓都与光州大鼓十分接近，特别与信阳地区的息县、淮滨县、固始县的大鼓曲调几乎相同，且有师承关系。鄂北与潢川县、光山县、新县则迄今仍有师承关系，不少民间艺人还去湖北的大悟、红安、麻城等地课徒授艺。据《辞海·艺术分册》中曲艺部分载：“湖北大鼓”就是在清咸丰年间由豫南的光州（今潢川）传去的。光州大鼓艺人一直经常去湖北省的麻城、大悟，红安等和安徽省的阜阳、六安、霍邱等及驻马店地区的新蔡、正阳、确山、南阳地区的桐柏、泌阳等地演出、传艺。

光州大鼓这朵雅俗共赏的曲艺之花，香溢豫鄂皖，芳流大别山。

仪封三弦初探

王民昌 李宪民

仪封三弦是一个古老的曲种，它已经失传多年，被历史的烟尘所埋没。王元伦同志在《河南坠子探源》一文中曾提及它：“小鼓三弦（包括莺歌柳、腿板腔、瞎子腔），主要活动地区为开封以东，以陈留、兰考为中心……。唱腔有‘平腔’、‘大仪封腔’、‘小仪封腔’”。“仪封腔是一种有地方特色的民间说唱（如：河洛大鼓、怀调、宛梆等）。仪封腔自然来自仪封（现在的兰考县）”。对这一有地方特色的民间说唱形式，可惜至今在史料上没有查到点滴记载。在曲艺普查过程中，我们走访了本县86岁的盲艺人刘鸿珍，获取了部分口碑材料，对其“本来面目”才算有了初步的轮廓，使“悬案”有了进展。

仪封即现在兰考的仪封乡，金大定六年（公元1163）这里曾建仪封县。《论语》中记载：春秋时孔子周游列国路过此地，封人（地方小官吏）请见夫子，至今仍留下许多轶闻传说。

所谓“仪封腔”即“仪封三弦”它又分“大仪封三弦”和“小仪封三弦”两种。我们现在常说的“大、小仪封腔”艺人们则叫“大仪封口儿”、“小仪封口儿”。据刘鸿珍回忆，他很早以前听说过民权县老北关（旧属兰考）的臧贤义（盲人）和本县爪营乡东程庄的瞎愿唱仪封三弦。刘的师伯秦秀如（逝世，约110岁）早年跟师爷马永奎（逝世，约120岁）学过几段，本人亦听其唱过。在我们的央求下，他勉强哼了几句。因断代久远，年迈失聪，自己也觉得跑腔走调，原貌已非，实在是强其所难。但尽管如此，艺人刘鸿珍却是目前仪封三弦的唯一的见证人和知情人。

关于仪封三弦的演唱形式和内容，刘介绍说：“自从有了文王八卦就有了仪封三弦。”“算卦的打竹板，唱三弦的也打竹板。算卦的竹板用手打，唱三弦的竹板在腿上绑着。七块竹板用绳穿成串儿，叫‘宥子’，捆在膝盖以下。”演唱者怀抱三弦，手戴假指，配八角鼓、“叉拉几”（类似霸王鞭，约一尺长），加上宥子，用脚跟一蹲一蹲地伴奏。仪封三弦不唱大书，只唱小段。唱腔有“上腔”、“下腔”、“头腔”、“二腔”和“老八句腔”。回忆到的曲目有《孟姜女哭长城》、《十大喷》、《水湿兰阳》等十多个小段。

老艺人说起三弦的渊源时得意地告诉我们：“听俺师爷介绍，最早的三弦是一个‘扑楞鼓’改的。”查《辞海》：“鼗，本作鼗或鞚。小鼓，长柄，两旁有耳，持其柄而摇之，则傍耳还击。”又“弦鼗，乐器名，即三弦……。三弦起于秦时，本三代鼗鼓之制，而改形易响，谓之弦鼗。”与老艺人的说法不谋而合。

关于仪封三弦的起源年代，刘说：“过去秦始皇来过咱这儿。他刚到这儿就起大风，刮得天昏地暗，啥都看不见。只听见远处传来弹三弦的声音。从哪传来的？是刮风声还是三弦声？谁也说不清。据说自那时咱这就有三弦书啦。”兰考过去曾称东昏、兰阳等。《兰阳县志》在介绍本地八景之一的“秦台烟柳”时写道：“秦台，在东昏故城，旧多植柳。秦皇东游至此，昏雾四塞，筑台以压之。”东昏的县名就是秦始皇所起。当然，艺人们的传奇言谈往往带有“演义”和“水分”，不能作为探讨该曲种起源年代的依据。但是，刘的话确与史实有共通之处。

《水湿兰阳》是仪封三弦中的一个曲目名，意为“黄河水淹没兰阳县”。它还有一个别名叫《卷箔记》。箔，用苇子、秫秸等做成的帘子。旧时兰考人习惯将其铺在床上当席用。据载，历史上黄河大小决口漫溢1963次，较大的决口改道24次，其中有12

次发生在兰考境内。兵燹不断，黄患连连是旧时兰考的显著特点。作为本地民间演唱艺术的仪封三弦，在其延续发展的过程中，反映特定的社会生活，烙上时代的痕迹是必然的。从《水湿兰阳》和《卷箔记》的曲名中，我们仿佛看到了：黄河突然决口，涛涛的黄水滚滚而来，睡梦中被惊醒的人们，慌忙将床上的箔席卷起。为了逃生，双手死命地抱着唯一的箔捆，在水面上任其沉浮漂泊……

据县志记载，公元1232年（金正大九年）至1825年（道光五年）建兰阳县，仪封建县又早于兰阳69年。故结合以上诸情况分析，仪封三弦无疑源于现在兰考县的仪封，它的形成及流行距今要有七、八百年的历史。

大调曲子里的变口

辛秀

南方的一些曲种，把在起脚色（代言体曲词）时，运用各地方言称做“乡谈”。而在大调曲子里，把这种不同于中州音韵的各地方言演唱、说白称做“变口”。传统唱段里用“变口”演唱说白的大体有两种情况：

一、保持了原曲牌的方言韵味

大调曲子流行于中原，它是南北小曲相互交流的过渡地带。在一百五十多个曲牌里南北小曲兼有。这些曲牌各具地方特色。演唱者为了保持原来曲牌的韵味和特点，多用原曲牌流行地区的方言演唱，以显示其风格之地道。

如〔银绞丝〕这一曲牌，又名〔四季相思〕，是南方明清以来非常流行的一种小曲。在民国以后，经湖北的枣阳一带，传入

河南省与湖北省接壤的邓县、新野。其后，才在我省流传。初时，大调曲子艺人只唱单曲〔四季相思〕，仍称这种曲牌为〔银绞丝〕，尔后，有人把这一曲牌填上了别的曲词，〔银绞丝〕便有了别名〔四季相思〕。解放初期，笔者在邓县常听大调曲子老玩友唐清州先生演唱的单曲〔四季相思〕，即用变口演唱，完全保持湖北地方音韵，颇受群众喜爱。而其它的〔四季相思〕一曲牌则不用变口演唱。

为了保持原曲牌方言特点的变口，又分为川口、陕口、蛮口三种。

川口即用四川口音演唱。这些曲牌是〔川垛头〕、〔川垛尾〕、〔川阴阳〕、〔川莲花落〕、〔川倒搬桨〕。

陕口即用陕西口音演唱。这些曲牌是〔背弓〕、〔西纽丝〕、〔西涡州〕、〔越调头〕、〔越调尾〕、〔金钱〕、〔西罗〕、〔晋音〕、〔西阳调〕。

蛮口即用湖北口音演唱。这些曲牌是〔四季相思〕、〔下河阳〕、〔下河剪剪花〕、〔蛮莲花〕、〔蛮白〕（又称蛮口乐）、〔西皮〕。

二、角色的需要采用变口

此类变口和南方各曲种的乡谈相同。都是由于曲词中的代言体部分；人物的需要而采用各地方言演唱、说白。如《赶舟》里的老艄公，用蛮口演唱、说白，这一角色所唱曲牌〔西皮〕、〔蛮白〕也属蛮口，听来饶有风趣。《马胡伦换老婆》里的马胡伦则用陕口演唱说白，令人一新。变口给演唱增添了语言的多样性色彩。

除上述两种情况外，还有一种情况需要提及。即有些曲牌虽不用变口了，但是某些音韵仍保持原来的特点，如〔莲花落〕这一曲牌里的“落”字，按中州韵应读“luò”（洛），而实际演唱时均读“lào”（涝），这种沿用京口的现象仍保持了莲花落

发源地北京口音的痕迹。

变口这一特殊的演唱技巧，南阳比较流行，大调曲子发祥地开封则几乎无人用变口演唱，这一现象，多是因为南阳大调曲子在发展过程中，吸收南方的小曲和西调而形成的。再者，这与南阳所处的地理位置不无一定的关系。

浅谈道教音乐和道情

张庆云

道教音乐是道教在斋醮活动中使用的音乐，又叫“法事音乐”或“道场”音乐。

“作道场”是道教的一种仪式，又称“建醮”，道教信徒常给道观若干费用，请求诵经祈福、禳灾、拔苦、谢罪、求寿、求平安以及超度亡魂。除了在观内作“道场”外，也外出作“道场”。

道教音乐不但有很长的发展历史和较高的艺术水平，有一定的社会影响和群众基础，而且它的产生和发展与我国民族音乐有千丝万缕的联系，因而是一种具有中国特点、民族特点的宗教音乐。

道教创于东汉，早期的道教音乐资料，现在已很少见。北魏明元帝神瑞二年（415）寇谦之所得的“云中诵”即“华夏颂”“步虚声”，是道教音乐较早的记载。

唐代的道教受帝王崇拜，盛行一时。高宗令乐工制作道调；武后重视道教，曾一度将内教坊改名为云韶府；玄宗不但令道士、大臣进献道曲，还亲自研究道教音乐，纠正当时道士演唱的一些错误。同时唐代道教音乐还不断吸收民间音乐、西域音乐的

养分，例如把《无愁》改为《常欢》，《苏罗密》改为《升朝阳》，《龟兹曲》改为《金华洞真》等。因此道教音乐得到了较大的发展和提高。

唐宋五代时，道教音乐继续吸收民间音乐。到北宋时，出现了目前能见到的最早一部道教音乐谱集——《玉音法事》，其中记录了从唐代传至宋代的道曲共五十首，是一部极其重要的道教音乐文献。

明代的道教音乐不但有发展，而且更加规范，可以说已进入定型阶段。明成祖时，又出现了一本道教音乐谱集——《大明御制玄教乐章》，该书用我国传统的工尺谱，记录了道曲十四首。从中可以看到，明代道教音乐极其丰富，即有承袭唐宋元之旧乐，又有吸收南北曲音调的新制道曲，还有直接采用民间小调和音乐，如“清江引”、“采茶歌”等。明末清初的学士叶梦珠在其所著《阅世篇》卷九中，说他晚年所听到的道教音乐：“引商刻羽，合乐笙歌，竟同优戏。”可见明代道教音乐已有较高的艺术水平。

明末以来，道教虽逐步衰落，但民间的道教活动仍然很流行。

通过以上简单回顾，可以看到，道教音乐已有一千五百余年的发展历史，它包含有独唱、吟唱、齐唱、鼓乐、吹打乐和器乐合奏等多种音乐形式。

在江南民间流传一句谚语：“出一个秀才容易，出一个佳道士难。”在道士中出现很多著名的音乐家。如著名的民间音乐家阿炳，他的《二泉映月》是家喻户晓的名曲，他从童年至三十岁左右，都是无锡雷尊殿的道士，他的艺术生涯中有较长一段时间是从事道教音乐。

道教诵唱歌曲约在元代之前逐步形成了“步虚”、“颂”、“赞”、“偈”等几种格式。在建醮活动中，几种格式

交替使用。

道教产生在地大人多，方言和音乐各地不同，民歌和民间舞蹈风格各异的中国，因此它的科仪斋醮有统一的经典，而它的音乐却没统一的规定，各地选用本地音乐特点的旋律，词同曲不同。

北宋徽宗在位二十余年（1100—1125），一贯崇奉道教，是我国著名的风流皇帝。据载，他被金人俘虏北去之后，犹身穿紫道袍，头戴逍遙巾，作道流打扮，足见崇道之虔诚。据《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”中载：“弹唱因缘条例童道、费道、蒋居安、陈端、李道、沈道、顾善有、甘道、俞道、徐康孙、张道计十一人，其中道士居多，据认为是一种以道教故事为题材的说唱。”同书卷七载：“淳熙十一年（1184）六月初一日，车驾过宫，……后苑小厮几三十人，打息气唱道情。太上云：此是张抡所撰《鼓子词》。”据此，鼓子词可以作道情演唱，或鼓子词就叫道情。

综上所述，唐高宗令乐工制作“道调”，唐玄宗令道士、大臣进献“道曲”，南宋的鼓子词、弹唱因缘以及《武林旧事》一书中提出“道情”一词，足见道歌、道词、道曲、鼓子词、弹唱、因缘、道情，是一脉相承通过道教音乐而发展起来的。舍此便无以寻踪。

在我国的黄河流域、大江南北、沿海、塞外，道情（也叫渔鼓）这个曲种相当普遍，至今没有任何一个曲种能与之相比，可以说是空前的，同时也可能是绝后的。假若没有一个全国性的道教作支柱，怕是不可能形成当今之势。从全国看，计有内蒙道情（最初称道歌），节目多为神仙故事。浙江道情又分义乌道情、金华道情、台州道情，多唱民间故事。江西道情又分南昌道情、宁都道情、吉安道情、抚州道情、波阳渔鼓、湖口渔鼓、宁岗渔鼓、上饶渔鼓。山东渔鼓，包括两坡羊渔鼓、梅花渔鼓、塞腔渔

鼓。渔鼓分布在豫、鲁、苏一带。湖北渔鼓，是道情演变而成。湖北道情，主要曲目是《韩湘子上寿》。湖南渔鼓分衡阳渔鼓、常德渔鼓、邵阳渔鼓、湘西渔鼓，音乐上为两句、四句反复使用的主曲体，曲目有《二度梅》等。广西渔鼓分桂林渔鼓、柳州渔鼓、全州渔鼓等。陕南渔鼓，曲目有《度林英》等。青海道情，河南道情等。它们不但名称相同，曲目较为一致，况所用乐器也基本上都是渔鼓简板。没有承袭关系，绝不会形成这样的统一和一致。

还有说：“道情”渊源于唐代的《九真》、《承天》等道曲。它以道教故事为题材，宣扬出世思想。

《九真》是道教语，对人体九个器官的称谓。元陈致虚《金丹大要·精气神说》载：身中九宫真人是：

心为绛宫真人，
肾为丹元真人，
肝为兰台真人，
肺为尚书真人，
脾为黄庭宫真人，
胆为天灵宫真人，
小肠为玄灵宫真人，
大肠为未尽宫真人，
膀胱为玉房宫真人。

言说人的体内各部位全由真人（即神）来主宰，各部位都修炼成，方能长生久寿。

《承天》道曲是说，前世造孽，须后世偿还；先人造福，荫及子孙。

据说南宋时道情始用渔鼓、简板伴奏，所以从那时起又称渔鼓。道情分布之广，怕也和宋期南迁建都杭州有关。

从传统曲目看，如《韩湘子拜寿》、《孙膑拜寿》、《八仙

庆寿》、《二度梅》、《度林英》等等，均和道家出世思想结合紧密，受道教思想影响很深，至今仍镌着深深的烙印。至于以道家思想主导的文艺作品，如《封神演义》、《西游记》、《水浒传》等，无不渗透着道家思想，这些都和道情这门曲艺艺术有着亲密的血缘关系，割不断的千丝万缕联系。

地灯溜子

地灯溜，豫南山乡曲种。曲艺有四类：说的、唱的、有说有唱的、似说似唱的，地灯溜子隶属“走唱”、“似说似唱”的一类。

1989年9月23日，信阳地区《曲艺志》编辑人员工作会议，对豫南久盛不衰的“地灯”是戏曲剧种还是曲艺曲种展开了热烈的讨论，讨论结果，各持己见，不了了之。本编认为：地灯溜子属曲艺曲种，地灯戏属戏曲剧种。地灯是地灯溜子和地灯戏的总称。在地灯演出的剧（节）目中，有曲艺曲（书）目也有戏曲剧目。每场地灯的开场戏多是地灯溜子，中间夹演一个或两个折子戏，折子戏的剧种不一，有的是豫南花鼓戏；有的是地方孩子戏；还有的是楚戏等。这类的折子戏，统称为地灯戏。当地观众还有一个习惯，演完地灯戏（折子戏）后，还要再加演一个地灯溜子，不然观众不散。这说明观众对曲艺地灯溜子是非常欣赏的。

由于人们长期对“地灯”、“地灯戏”、“地灯溜子”概念模糊，把三者混为一团，称地灯戏是地灯，称地灯溜子也是地灯，故地灯是剧种还是曲种这就难分了。这里弄清了它们三者的关系，就能毫无非议的确立确定地灯溜子是曲艺曲种。

地灯溜子的渊源与“地灯戏”同根。明代末年，当地小调、灯歌，受外来的“走唱”、“二人转”、“二人台”之类表演形式的影响，而演变形成为近代的“地灯戏”和“地灯溜子”。

地灯戏，亦称花鼓灯或地摊戏，豫南山乡戏曲剧种。近似“二人台”、“拉场戏”、“蹦蹦戏”。其表现形式简单，多在夜晚演出，观众围上一圈，点上灯亮，演员化简妆即可表演，故叫地灯戏。地灯戏的演出，常在演出节目的中间，多是小戏曲、折子戏唱段，主要剧目有亥子戏《山伯访友》、楚戏《三娘教子》、花鼓戏《送香荣》、《何氏嫂劝姑》、《站花墙》、《吴三保游春》等。

地灯溜子，亦名放溜子，它的起名有多种说法：一种是山乡农民夜晚想乐一乐，就地围成一圈，点上灯亮，由一人或两人似说似唱地表演一番，唱的是民间小调，说的是十八扯、顺口溜，故叫地灯溜子。另一种说法：地灯溜子是地灯戏的姊妹，地灯溜子表演多和地灯戏表演交融在一起，既有地灯戏，又有顺口溜，故叫地灯溜子。还有一种说法：隋唐时期，瓦岗寨弟兄下四川，为了隐蔽身份，他们改扮成打花鼓的艺人。程咬金扮小丑，罗成扮小旦，一路上演唱卖艺。途经大别山时，他们的表演深受当地百姓的欢迎。于是，大家也学着演唱起来，从此，形成了大别山一带的“地灯溜子”艺术。清乾隆《光山县志》劝民诗曰：“…或借迎赛名，或乘剧余兴，高烛夜呼庐，一唱百十应。”能达到“一唱百十应”者，在本地流行的曲种、剧种中非地灯溜子莫属。看来，至少在二百年前地灯溜子之风已盛行于本地。

清末民初时期，地灯溜子演出活动盛行，地灯班组多，演唱艺人多，行家能手几乎村村都有。

地灯溜子表演多是一旦一丑，人们称它是“二小戏”（小旦、小丑），旦角多由男性扮演。演唱节目以传统曲（书）目为主，内容以反映劳动人民的生活和表现男女爱情为主要题材，清

一色的喜剧风格。唱腔则是一戏一曲，或一戏多曲，曲调具有浓郁的民歌风味。每个曲（书）目虽已具有各自的特定人物、故事情节、矛盾冲突等戏剧因素，但它的主体结构是“说唱”艺术，属“走唱”一类的曲种。

建国前，新县有不少地灯溜子名艺人，如邬定一、易德贵（易货浪子）、周启正、柳助富、杨伯先、杨先斌、胡胜会、张长金、方忠权等，他们都曾自任过班主，每班六至十二人组成。长年以演唱为业，每年演出多在300场左右，颇受观众欢迎。

建国后，县文化馆对地灯溜子的传统曲（书）目和音乐曲谱进行了全面地挖掘、整理，剔除曲（书）目和表演上存在的低级庸俗不健康成份，创作了一些反应现实生活，歌颂新人新事新风尚的现代曲（书）目。音乐方面，新县山区文化工作队对唱腔作了较大的改革，在保留人声接腔和打击乐伴奏的基础上，增添了一些经过改编的新曲调和民族管弦乐伴奏。

“文化大革命”期间，地灯溜子和其它地方曲种一样，同遭厄运。粉碎“四人帮”之后，演出活动才逐渐恢复，并出现了新的生机。

1981年至1982年，由新县剧作者冯九畴改编的地灯溜子《夫妻观灯》，创作的地灯溜子《路遇》，经新县山区文化工作队搬上舞台，分别在省、地区汇演中获奖。

近几年来，民间各种戏曲活动和曲艺活动，都处于低潮，但地灯溜子的演出活动却仍很活跃。全县有职业地灯班4个，半职业地灯班2个，业余地灯班31个。参与演出的农民演员有200多人，他们农忙务农，农闲从艺，艺农结合。演出节目多是传统曲（书）目，如《打补丁》、《纺线》、《秧麦》、《无一文》、《勾鸡》、《大观灯》、《小观灯》、《顶棒》、《盘泥巴》、《走幺妹》、《卖桃子》、《打六万》、《刘海打柴》等百余个。有些传统节目，群众看了数遍，甚至数十遍。为什么他们对

地灯百看不厌？有人不惜钱财请戏呢？其原因有四点：一是地灯班人少戏价廉，便于请戏人接待。二是轻装简载，便于上山下乡走村串户。三是演员多为农民，忠厚、诚实、纯朴、善良、热情，和群众关系亲密，易于群众接受。四是演出节目多喜剧，风格地道，情趣浓郁，滑稽诙谐，逗乐可笑，为群众喜闻乐见。加上地灯在农村历史悠久的影响，故它的演出活动久盛不衰。

“地灯溜子”是曲种而不是剧种。

首先，从性质上看，戏曲剧种是包含文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技，以及人物扮演等各种因素的综合艺术；而曲艺曲种则属于说唱艺术。说的、唱的、有唱有说的、似说似唱的、有走有唱的。“地灯溜子”属这一范畴。

其二，从角色行当上看，戏曲剧种生旦净末丑，角色行当齐全，“地灯溜子”则多是一旦一丑，角色行当不全。

其三，从表演艺术上看，戏曲剧种按角色行当各有不同的程式或动作和唱、念、做、打的不同特点，要求规范化；而“地灯溜子”角色行当少，表演没有固定程式，唱念、做、打由师傅编造。

其四，在语言特色上，剧种的音乐体式有唱曲牌的“联曲体”唱七子句或十字句为主的“板腔体”，多种固定调式的唱腔；而“地灯溜子”多是一戏一曲，或一戏多曲，没有固定的曲牌，唱腔没有固定调式，可高可低。

其五，在做功要求上，戏曲演员在创造角色时，手、眼、身、法、步各有多 种程式和多种表演技法，而“地灯溜子”的演员手、眼、身、法、步没有规范要求，只能表演蹦跳一类舞蹈。

其六，在打功要求上，戏曲演员的“把子功”、“毯子功”训练有素，有成串的套数；而“地灯溜子”的演员没有基本功，只能走圆场、翻跟斗、打反叉一类的武功。

另外，在伴奏乐器方面，戏曲管弦乐打击乐齐备，而“地灯

溜子”仅有打击乐。在传统剧（曲）目脚本上，戏曲多是铅印出版的剧目；而“地灯溜子”曲目没有脚本，多出师傅口传。

——摘自《新县曲艺志》

喊 彩

喊彩，也叫说彩，豫南山乡曲种。曲艺有四类：说的、唱的、边说边唱的、似说似唱的。喊彩纯属说的门类。

喊彩渊源悠久。唐代，敦煌文献中存有一篇《下女夫词》的卷子，卷子杂用四、五、七言韵语，逐段转韵，内容是新郎、新娘的各种仪式问答和祝愿文。这和新县近代洞房喊彩祝愿词近似。据民国二十五年《光山县志约稿》、1985年《新县概况》记载，加之口碑资料考证：新县喊彩源于宋代，即新县城西，有一海拔775米的大山，宋朝有一姓连的文官，仁途失意，隐入该山为僧，始建“莲极庵”，并把此山起名莲塘山，莲出泥塘而不染，弃离朝政、隐居深山劝人为善之意。该僧受前人“俗讲”的影响，在莲极庵编唱了不少劝善词、喊彩词，由僧徒在民间传唱，用以扩大影响，发展他的佛教事业。后来，该僧发展僧徒数千人，在莲塘山大小山头建庙七十二座，故得名七十二莲塘，简称莲塘山。到了元朝初期，因战乱不少僧人还俗，贺喜喊彩劝善活动由还俗僧人传给了后世，延袭至今。到了明代三国时期，连的后裔举起了义旗，踞此山为王，改为莲康山，即莲出泥塘而不染还不够，应健康长寿，用武装保护山寨。至今新县还有“莲康山山太子，鮑耳楼的鮑三娘”、“扯旗尖”、“擂鼓台”、“头关、二关、三关”、“练兵场”等风物传说。这说明新县的喊彩习俗来源于宋代。

喊彩不仅是一种民间习俗，也是一种民间曲种，有些曲目很有文学价值。喊彩活动，春节期间遍布城乡。

喊彩从内容、服务对象上来分有三种：一是洞房贺喜喊彩、盖新房上梁喊彩、修桥合拢喊彩。二是春节玩狮子、玩龙灯、玩竹马喊彩。三是门歌艺人、叫花子之类的说唱艺人赶喜酒（娶媳妇喝酒）或沿门叫讨喊彩。

洞房喊彩，又叫撒帐。新婚之夜，新郎、新娘并坐床上，由主人特邀请来的喊彩师，手端着一盘棉子、瓜子、花生、糖果、炸糕、萝卜丁之类的五谷杂粮，往新娘头上、身上撒一把，喊一句，大家齐声和道：“喜呀！”喊词多是祝愿词，也有成套歌颂前人“美满夫妻”的祝愿词，还有即兴创作一些开玩笑一类的词，以逗得大家哄堂大笑，增加洞房欢乐的气氛。洞房喊彩闹得越凶，主人越是高兴，有“越闹越发”习俗。喊后由新人向喊彩师馈赠礼物，新郎官把钱封住（红纸包钱）封后，新娘送一双袜底或鞋之类的物品，以表谢意。洞房喊彩词有《撒娇词》、《撒房词》、《撒院词》、《撒床词》、《撒帐词》等。

狮子喊彩，也叫狮子彩语。新县狮子兴拜门子，每挂狮子一进场子，只要有人放炮（过去用烧纸来接待狮子，现在用放鞭接待），狮子就得逐门玩耍，喊彩人也得逐门喊彩。狮子拜门，要了一阵后，喊彩人把手一举，锣鼓即停，开始喊彩，每喊一句，大家齐声和道：“喔！”同时用鼓伴和。一家门口少则喊十句八句，多则喊三十五十句不限。彩词的内容多是成套的，看人家说话，是种瓜的喊瓜甜，是卖醋的喊醋酸。喊彩时，接待主人拿出钱封子放进狮子的口里，由玩狮人收下。一个大场子上百户人家，要求一百户人家的彩词都不能相同。有时一人喊不过来，换另一个人接着喊，一挂狮子最少要有3个喊彩师。狮子进场拜门后，还要玩坐场，小场玩一个，大场玩两至三个，坐场多选自宽敞的稻场和豪富大户的家门口。坐场玩狮子喝水、吞板凳、玩方

桌等。喊彩更具一格，不光喊些祝贺词，还要喊些说古道今的典故故事。

彩语作品，新县文化馆收集了上百首，多是解放后以服务四化建设为内容的新作品。有《赞书记》、《赞社长》、《赞队长》、《赞会计》、《赞保管》、《赞社员》、《赞教师》、《赞医生》、《赞烈属》、《赞军人》等。

叫花子赶喜酒喊彩。新县境内还有一种习俗，农村人娶媳妇，都会招来很多叫花子之类的门歌说唱艺人前来赶酒席助兴的。他们三五成群云集娶亲的主人家（他们按照当地风俗民情，推算出何时为黄道吉日娶亲日子），由花子头买挂小鞭，其他人凑钱买些画之类的礼品，他们人到齐后，开始放鞭，然后由说唱艺人喊彩，一个喊，众人和。喊彩内容丰富，多是贺喜词，啥时主人不出来接待，啥时喊彩不停。主人出来接见，喊彩即停。主人接受礼物后（喊彩艺人之礼品），统计人数，安排休息室，并备以丰盛酒饭款待。用饭后，由主人向每一个叫花子赏一个喜封子（红纸包钱，少则2元、多则10元8元均可）送“客”出门。否则，主人不愿招待这些“客人”，甚至咒骂、殴打，这样“客人”并不害怕，便坐地不走，在众宾客面前把主人搞得下不了场，这时，观热闹的街房邻居便出来劝说劝主家：“令个乃是喜庆之日，不可以怒冲喜，这样日后会倒霉的……”等。主人为顾面子，怕招祸，只得忍气吞声地好说好招待，打发“客人”满意而归。久而久之，在新县境内已形成了“‘客人’赶酒饭，主人忙款待”的俗规。

叫花子的喊彩词，多是花子头师傅传给他的，有成套的，也有现编的《十八扯》。

从古到今，喊彩活动在民间代代相传，彩词越来越丰富，有些彩词是很有文学价值的。喊彩艺人成千上万，而且多是自学成才的。多少朝代，多少修《志》大师，很少有人问及于它，它是

一个被遗忘的角落。这里，以“说的”的角度，把它收在曲艺志书里，供后人评说。

喊彩选例

1、嫁娶喊彩

(1) 撤轿喊彩

八抬彩轿落门前，
新娘胜似天仙女，

新郎性急揭轿帘。
郎才女貌庆百年。

(2) 撤院喊彩

娇娇新人进门来，
牡丹吐艳含玉露，

庭院生辉放光彩。
笑迎佳丽乐开怀。

(3) 撤房喊彩

红漆门窗亮堂堂，
阶前种有芝兰草，
庭院梧桐撑天起，
夫妻恩爱百年好，

双喜大字贴门上，
福寿双喜在玉堂。
凤凰交颈配成双，
儿孙满堂世泽康。

(4) 撤床喊彩

红纱罗帐绵绵长，
鸳鸯枕上恩爱深，
郎爱女貌成佳偶，
喜结良缘鱼水欢，

八幅锦被铺满床，
有了丈夫不想娘。
女慕郎才配成双，
早早抱上胖儿郎。

(5) 撤帐喊彩

福应一进新人房，
左边摆的是大柜，
下边摆的抽斗桌，
两头一对鸳鸯枕，
床上挂的芙蓉帐，
象牙床呀六尺长，

新人房里好嫁妆。
右边放的是衣箱。
上边放的象牙床。
八幅盖的铺满床。
一对金钩挂两旁。
卧上一对好鸳鸯。

好男生一对，
儿子长大做高官，
事事称心又如意，
撒帐撒到东哇，
明年早早生贵子，
撒帐撒到西哇，
人们一见失了魂，

(以上五首均为宋永亮演唱；路保民搜集整理)

(6) 洞房贺喜喊彩

一进洞房，
恭喜新姐，
各位亲友，
听我撒帐，
一撒并蒂绫罗帐，
三撒洞房金银柜，
五撒新姐床前坐，
七撒新姐拉郎配，
九撒新人谢亲朋，

好女生一双。
女子长得赛皇娘。
幸福生活长又长。
新娘貌美似芙蓉。
全家老少乐融融。
新娘两眼真美丽。
忘了薅草忘了犁。

双凤朝阳。
贺喜新郎。
请坐一旁。
喜闹洞房。
二撒鸳鸯玉牙床。
四撒亲友来赏光。
六撒新郎站一旁。
八撒鸾凤配成双。
十撒满门贺吉祥。

(7) 十撒

万古乾坤日月长，
太平盛世喜事多，
一撒夫长地久，
三撒南山松不老，
五撒家禽家畜旺，
七撒东家喜事多，
九撒新姐生贵子，
唱罢十撒清嗓，
这里我把新人请，

男婚女嫁配成双。
贤东请我闹洞房。
二撒金玉满堂。
四撒东海水流长。
六撒丰收粮满仓。
八撒老少都安康。
十撒高中状元郎。
舌干口渴饥难当。
快拿钥匙开包箱。

糕点果品都摆上，
饮罢茶点心欢畅，

我们大家尝一尝。
再为新人唱吉祥。

(8) 帐撒五更

撒了一套又一套，
新人请我闹洞房，

套套都把喜来报，
帐撒五更最热闹。

一撒一更天黄昏，
新姐偷看新郎哥，

洞房花烛灯光明，
笑在眉头喜在心。

二撒二更月东升，
新郎悄悄观新姐，

洞房才子配佳人，
喜得发呆走了魂。

三撒三更月当顶，
诸位亲友提条件，

哪个闹房不“整人”，
她不答应闹翻腾。

四撒四更月西沉，
洞房三天无老少，

拉来公婆好开心，
不逗主人逗何人。

五撒五更天大明，
留段时间新人乐，

闹房不能太无情，
莫误五更好时辰。

五更撒罢真开心，
丰盛早餐款待我，

主人喜得笑盈盈，
越闹越发越年轻。

(以上三首为吕平演唱；阮成全搜集整理)

2、盖房上梁喊彩

(1) 日月如梭，
贤东致富，
恭喜发财，
造福子孙，
天有四角，
上有玉皇，

地久天长。
富贵荣昌。
喜盖新房。
世代留芳。
地有四方。
下有帝王。

家有一主，
竖柱上梁。
黄道吉日，
各位鲁班，
金屋落成，
屋有主梁。
大事一桩。
天降吉祥。
喜把梁上。
鲁班名扬。

(2)唱了一段又一段，
中国有个昆仑山，
白天午时卧猛虎，
四季如春天生辉，
雨露滋润树苗壮，
果树飘香长满岗，
万树丛中一棵梭，
鲁班打马过昆仑，
率领徒儿把山上，
梭树砍倒天地动，
千里迢迢运下山，
发财莫忘鲁班苦，
再唱主梁长何方？
这个地方不寻常。
夜半三更落凤凰。
风和日暖地发光。
古树参天排成行。
松柏长青遍山旁。
它是昆仑树中王。
遥望山上有栋梁。
餐风露宿放树忙。
八大金刚抬树王。
赐给贤东做主梁。
造福于民美名扬。

(以上两首为吕平喊唱；阮成全整理)

3、青狮彩语

(1)赞书记

青狮玩得笑呵呵，
公社好似织布机，
东西南北不停步，
春织碧毡秋织锦，
只要青狮玩过后，
敞开喉咙唱赞歌。
书记脚上两把梭。
横织竖织织绫罗。
织出一片好山河。
深情织进人心窝。

(2)赞社长

锣鼓一打响叮冬，
贵社有个好社长，
青狮飞舞飘彩虹。
样样农活他精通。

艰苦创业决心大，
社员心中一杆旗，
只要青狮玩过后，

勤俭办社好作风。
公社田里一棵松。
社长越老心越红。

(以上两首为阮成全创作)

(3) 赞队长

青狮来了笑哈哈，
率领社员夺高产，
山上常年松柏翠，
多种经营齐发展，
只要青狮玩过后，

这家本是队长家。
农林牧副一把抓。
田里四季好庄稼。
人人夸他会当家。
队长年年戴红花。

(此首为阳剑元创作)

(4) 赞教师

青狮起舞闹欢腾，
人民教师人人敬，
白天上课勤辅导，
桃李满园春光好，

教师门前贺新春。
循循善诱育新人。
夜晚工作长明灯。
五湖四海颂园丁。

(此首为阳元展创作)

(5) 赞军属

锣鼓打得喜连天，
四个大字金光闪，
儿子参军在前线，
立功喜报寄回家，
干部堂前放礼炮，
儿在前线是英雄，
自从青狮玩过后，

军属门前贺新年。
光荣人家人人赞。
勤操苦练不畏难。
党委贺喜到家园。
全队社员笑开颜。
父母在家是模范。
光荣人家福万年。

(此首由苏绍可创作)

——摘自《新县曲艺志》

光山划龙船

划龙船是光山县民间曲艺形式之一。据艺人口碑资料，它来自佛教。观世音慈航普渡传播教义，到处开展劝善活动，进行化缘。传说唐代修建赵州桥缺资，感动观音，为修桥化缘集资，命童儿背着一只木船模型，船楼上立一横匾，写“慈航普渡”四字并供上自己的画像，云游四海沿门化缘，后为世人传为佳话。佛教徒为了传佛教，劝人行善，借助观世音在人们心头上的偶像，到处说唱善书，沿袭到今。艺人代代相传，逐渐形成现在的划龙船曲艺演唱活动。

划龙船曲艺活动是明末清初传入光山县的。人们也称划龙船为“打蛮船”。它的主要特点是：朴实真切、生动活泼，具有浓烈的乡土气息，最擅长表现家庭生活，儿女情长的小故事。划龙船重唱不重做和打功，很多曲目全是唱词，一唱到底。演唱形式为一人单口演唱，唱腔有起腔、干腔、尾腔之分，伴奏乐器为小锣小鼓，串连一起，以便于打锣击鼓，鼓槌系竹根煨制而成，前端呈U型弯曲，顶端缠一锣槌。根据唱腔节奏，既可击鼓，也可敲锣，更可以锣鼓并奏，声腔属于板腔体，唱词格律为上下句组成，四句一翻。唱腔板类有慢板，属于一板三眼，快板是一板一眼，是划龙船最主要具有代表性的板式。生动别致，亲切感人。

光山划龙船艺人的道号与鼓书艺人的相同，浚陂河赵畈艺人吕元业，是划龙船艺人的老前辈，混名吕大呆子。其在光山传艺已有七代，近140余年历史，在光山南部、西部和北部带不少徒弟，从事此项艺术活动。活动的范围也较广，经常演唱于湖北北部各县，西至信阳以西，东至安徽金寨，南至江西等地。

划龙船的曲目，大多属于艺人自编的生活小曲，有些曲目经

过长期加工磨炼，成为当今划龙船的优秀曲目，如《打蛮船》、《观音出世》、《金镯玉环记》、《朱氏割肝》、《菜花记》、《茶瓶记》、《何氏嫂劝姑》、《蔡明凤辞店》、《高文举坐花厅》等。光山花鼓戏的传统剧目划龙船大都能演唱。1957年，信阳地区曲艺汇演，光山县艺人金礼尚参赛并演唱曲目《铜算盘》，受到群众和领导的好评。近年来，由于该曲种活动简单，加之带有迷信色彩，曲目比较陈旧，随着农村生产的发展，艺人大多转向生产，曲种处于停顿状态。

——摘自《光山县曲艺志》

“化装坠子”简介

刘会丰

四十年代前，坠子书都是在茶棚内或在露天和夹道内演唱。

内黄县坠子艺人张元法，曾搭班范老九（即范明言），结交刘宝全，求教于乔清秀，接触了不少名艺人，受益不浅，技艺大增，曲坛有名。不少人拜师学艺，先后有徒李明亮、张明月等三十多人，加上艺子和亲友。张元法将他们分成多班演唱坠子书。

随着时间的推移，人员的增加和技艺的提高，张元法产生了把坠子搬上舞台的想法，他认为有三个条件有利于他实现这一目的。

一、有一支技艺较高且人数众多的从艺队伍，可以胜任扮演多种角色和多种行当。

二、自己能拉、弹、吹、唱，并有一定基础的舞台知识。

三、本人会木工、油漆、纸扎、绘画等工艺，可制做道具。

由于具备上述条件，张元法就大胆的开始了探索。他用裹腿

布搭在身上，比划着做服装，将墨水涂在脸上勾划脸谱。他学走步，学化装，研究舞台设计。经过一段时间的探索，1946年秋，他自缝服装，自制道具，亲手开脸谱，开始试演。几经坎坷周折，终于在1947年春，将历来打地摊儿演唱的坠子搬上了舞台，起名为“化装坠子”，并成立了“化装坠子剧团”。

“化装坠子”有一定的特点。它起源于“坠子书”，所以在唱腔中全部保留了原唱腔，并取长补短，吸取了另外一些优秀曲调。虽然由曲艺演化成了戏曲，但与其他剧团相比，人员少，设备少，乐器少，道具少，舞台设计少，收费少。

“化装坠子”产生后，张元法又借鉴了豫剧、京剧的舞台艺术，使坠子表演艺术既通俗流畅，又文静幽雅，表演优美，曲调动听，无论城乡老幼皆喜看爱听。尤其在农村，由于人数少好招待，场地（舞台）小，收费少，个人也能负担，加之又具备戏曲形式，所以颇具有市场。当时不少外县同行，闻风而至，观摩效仿，有的留连忘返，随同演出。如濮阳的王奎生，清丰的张玉凤，滑县的王桃花等就是这样陆续步入了这门新的艺术形式。此后多年间，“化装坠子”有很大发展，现仅内黄县就有六个“坠子剧团”。

1951年，张元法的“坠子剧团”被县接纳为职业剧团，命名为“内黄县曲艺剧团”。张元法任团长，人员在三十人左右，活动在河南、河北、山西、山东等省大中小城市和广大的农村。

1956年在山西省太原市演出时，省长邓子恢亲自观看并亲切接见了他们。

漫话相声在开封

余文光

相声这门艺术虽有久远历史，但历代文人总视相声为“下里巴人”，不屑一顾，未予重视，很少记载。关于相声到底始于何年，众说纷纭。我没有能力也不想去追溯相声这门艺术的整个历史和发展。但我是一位开封籍的相声演员，所以很想去探索一下相声这门艺术到底是在什么时候，是由哪位老艺人传入开封，又经过哪些人的努力，才使得相声在开封生根开花，深受开封观众的喜爱。带着这些问题，我寻访了不少相声界的老前辈与老观众及老棚主。经过近两年的寻访调查，现根据他们的回忆整理如下，为研究曲艺史料的同志们提供一点参考资料。如有不当之处，敬请前辈和朋友们批评指正。

开封人初见相声

相声出自北京，可流传各地叫法不同，上海称之为“打滑稽”，四川叫“摆龙门阵”，西安叫“谝闲传”，而我们开封人则叫它为“骂大会”。为什么开封人会给相声起了个这么不中听的浑号呢？原来早在民国初，约1919年，开封相国寺西偏院里，来了一位说相声的。此人系前清宫内太监，因清帝被废，故而出宫，流落江湖，卖艺为生，“撂地”、“画锅”（笔者注，江湖术语，指街头卖艺）自称北京相声。此人叫什么名字已不知晓，只知道姓刘，大家尊称他为“刘老公”，又因其穷而滑稽，也有人叫他“穷刘”、“皮刘”。在他来开封之前，开封人没见过相声这玩意儿，更无人从事过这种行当，所以围观猎奇取乐者甚多，人说他说的段子多有些不太健康的内容。

这位“穷刘”先生，是第一位把相声传入开封的艺人。在这

以后的不知什么时候，开封人把相声叫成“骂大会”。

“穷刘”在开封没干多时，原因是他会的段子不多，又爱巧骂人，伤了人缘，就走了。在“穷刘”之后又来过保定人氏张葆华夫妇，外号“老黄鼬”，开封话“黄鼠狼”，因与后来的相声艺人张傻子同名，又有人叫他老张葆华。还有一位北京艺人吉品三，外号“吉三天”，说的相声同样都是些内容不健康，低级趣味的段子，故而进一步给开封人造成相声即是“骂大会”的概念。

文明相声进开封

继“穷刘”、“老黄鼬”、“吉三天”之后，民国十年冬（1921），开封相国寺前殿头里（现山门处），又来了一位年青的相声艺人，此人二十七、八岁，长袍大褂，眉清目秀，漫长脸，留背头，满口京腔。虽是艺人，却是学生模样，只见他左手打“玉子”（两片竹板儿），右手白沙撒字，边撒字边唱太平歌词，“画锅”“园粘儿”（笔者注：江湖术语，街头演出招揽观众）他唱道：

“我这只手打板儿，
我这只手写字儿，
我脑子还得想，
我眼里还得看，
我嘴里还得唱，
起了一个名子叫五头忙。
一字写出来一截房梁，
二字写出来上短下长，
三字写出来川字模样，
四字写出来四角四方……”

他从一唱到十，又从十添笔唱到一，很有文学性和趣味性，围观者不少，随后他就说了一段很有风趣的笑话故事。

并解释说这就是北京相声。围观者见他言谈不俗，说的段子风趣高雅，令人捧腹。表演洒脱，声情并茂，装男学女，维妙维肖，便纷纷解囊出资。此人是谁？他就是至今还被那些爱听相声的老开封们回味的著名相声艺人张杰尧，原名张葆华，曾用名张继祖，绰号张傻子。

张傻子由于演出的段子不落俗套，如：《哭瞎眼睛》、《丢驴吃药》、《日断三案》、《孔子骗食》、《山东斗法》、《近视看匾》等节目，内容较为文雅。

正因为张傻子表演的相声较为文明，且节目每日多有更换，所以他在开封连演了好几个月，开封人也听而不烦，深受当时观众们喜爱。张傻子是第一个把文明相声带给开封人的相声艺人。

张傻子在开封的这段时间里，在演出上是春风得意，可以说是在开封观众的一片赞誉声中度过的。可是由于他当时所处的社会地位，他的内心深处还是相当痛苦的。据我了解的一则轶闻足以为证。

1922年旧历年三十，当时张傻子住进一家名叫“青云客栈”的小旅馆里（现自由路中段东头路南）。天亮就是春节，旅客们都已离去，大家都回家过年了，整个旅店里只剩下他这唯一的旅客。此时此刻，张傻子独自一人，面对孤灯，耳听除夕的声声爆竹，不禁思绪万千，突然放声大哭，哭声好不凄惨。那凄惨的哭声惊动了客栈的掌柜忙来客房劝道：“傻子、傻子，别哭了，大年三十哭啥哩？要是没钱花，我这柜上先借给你。这几天我这店里反正也没人住，你这店钱，我也不要了。”张傻子边哭边从怀里掏出了平时攒下的20块银元说道：“掌柜咧，我不是没钱花才哭呢！你想想人人都有家，都能回家过年，可我孤身一人，流落江湖，那里是我的家呀？我能不哭吗？”这就是当时张傻子在开封过年的真實故事。据说，就是这年，张傻子还写下了这样一副对联：处处无家处处家，天天没笑天天笑。

张傻子先后于1921年、1922年、1924年、1941年、1943年、1948年等多次来开封相国寺献艺，是对开封相声发展最有影响的人物之一，并由单口发展到对口。与他合作的演员先后有绪得贵、刘宝瑞及师弟韩子康、刘月樵、徒弟单松亭、于宏声、田松山及女儿“小明星”等人，先后在开封演出了近二百多个段子和太平歌词，还创作了带有河南色彩的相声节目，如：《下陈州》、《河南梆子戏迷》、《各地方言》、《学坠子》等等。

在我寻访的过程中，我还听他的二女婿靳玉奇谈到他在开封献艺时“现挂”的一个小段。（笔者注：相声术语即兴发挥），1941年春，有一次，张傻子正在露天演出，正赶上开封天天刮风，张傻子说道：“咱开封为什么老有风？你想啊，开封开封，风（封）都是从这儿开出来的。再说也没处去啊！往北一刮，封丘（风丘谐音）给丘住了，往东兰封（拦风谐音）给拦住了，往西登封（蹬风谐音）又给蹬回来了，老在这片刮呀！”由此可见张傻子的相声之幽默，语言之巧妙，地方色彩之浓厚，难怪至今那些开封老相声迷们还深深的怀念他的相声技艺。

开封藉相声演员的涌现

到了抗日战争时期，1943年以后，开封相国寺相声活动频繁多了。开始有两位唱京戏的艺人徐少华和连仲三，白天在相国寺头殿前说相声，晚上在人民会场里演京剧，他俩说的相声基本上是京剧清唱。初夏时又来了三位相声演员，为首的是著名相声艺人陶湘如的弟弟陶湘九。此人曾拜相声名家郭瑞林和评书名艺人金杰丽为师，是一位身怀相声评书双艺的演员（评书字为陶阔清），与他同来开封的还有他的二徒弟王本惠，艺名王宝珏，绰号“小洋人”，及王宝珏的四哥王本林。江湖上有句古话，“先到者为君，后到者为臣”，所以他们三人只有在相国寺头殿前演上午场的权力，下午还必须留给徐、连二人演出。可徐、连二人没

过几天自知自己的相声技艺不如陶湘九他们，也就收场不干了。这样一来，陶湘九他们就如鱼得水，全天演出了。上午三人说相声，下午陶一人说评书，傍晚三人又说相声，观众很多，加上三人均系回民，又有不少回民捧场，十分红火。此间，陶湘九经常演出的相声节目，单口的有《借火》、《抢弦子》、《假孝子》、《小神仙》、《杨林标》、《君臣斗》、《宋金刚押宝》、《月明楼》、《解学士》、《贼鬼夺刀》、《张广泰回家》、《分尸案》、《古董王糊驴》等，对口的相声有《吃元宵》、《醋点灯》、《送嫁妆》、《批三国》、《三字经》、《老老年》、《朱夫子》、《对春联》、《卖挂票》、《地理图》、《豆腐堂会》、《绕口令》等。陶湘九还说了评书《三侠剑》、《剑侠图》、《武松学艺》、《七侠五义》等，均受到观众好评，当时陶湘九真可谓名振汴梁，轰动开封。

由于相国寺相声演出盛况空前，涌现出了不少开封的相声爱好者，此时开封有几位年青人迷上了这个职业，象南关铜元局的徐世杰、大成舞台写戏报的秦峡、南关竹器店的杨云贵、修车铺的王俊卿，四个人就自己摸索着在南关四营房街剧场旁边开起了相声场子。但是由于他们会的段子不多，技艺又不精，所以观众不多，收入甚微。他们四人就决定毛遂自荐，去相国寺找陶湘九，拜他为师。陶一向平易近人，当即欣然同意，收为弟子，并给了艺名，徐世杰取名徐宝瑜，秦峡取名秦宝琦，杨云贵取名杨宝璋，王俊卿取名王宝珍。以后还收了相国寺内剃头的小伙子马振添，取名马宝璐。从此，有了开封籍的相声演员。这五位陶氏门人，均没负师望，以后都成了名振南北的著名相声演员，分别活动在河南、山东、江苏等省，为开封人争得了不少的荣誉。

陶湘九先生到开封的演出，不仅培养了大批的开封相声观众，而且造就了一大批开封籍的相声演员，真不愧是开封相声发展的奠基人和一代尊师，他的业绩将永远铭记在开封的文化史册

上。

1943年这一年，还来了著名相声演员刘宝瑞、张傻子、“小明星”、刘连升、崇佩林、赵心敏等人，相国寺相声艺人云集，分别在头大殿前、八角琉璃殿后、大雄宝殿前、藏经楼后、金记茶馆等处演出，盛况空前，一股相声热在开封兴起。从此开封相国寺就成了全国相声演出的重要活动场所之一。

到了解放初，开封又涌现出了楼外楼、王崇葵（艺名小和尚）、靳玉奇（艺名靳宝琏）、田松山、石中立、王瑞玲（艺名小布点儿）等开封籍的相声演员。

现在开封籍的演员就更多了，（包括业余演员）如：黄转祥、滕超、金文和、庞佩、金艺、余朗、黄玉成、段大鹏、陈冠义、朱登岭、张若愚、樊培德、赵勇、余亚军、何玉生、李少峰、黄全福、李仲春、李琦、王胖胖等，不下数十位，开封籍的相声演员之多，已成河南之最。笔者愿众位能开拓艺境，踵事增华，为相声这支艺术之花在百花坛中盛开而努力。

附：解放前在开封演出过的相声艺人统计表

穷 刘：北京人，又名皮刘、刘老公。

张葆华：保定人，又叫老张葆华，绰号老黄鼬。

吉品三：北京人，又叫吉三天。

张杰尧：北京人，原名张葆华，曾用名张继祖，绰号张傻子。

绪得贵：北京人，又称绪德贵。

韩子康：原名韩康，张傻子代拉师弟。

刘月樵：又称刘稽成，张傻子代拉师弟。

陶湘九：北京人，回族，尊称陶三爷。

单松亭：绰号“小傻子”、“单红眼”，张傻子之徒。

于宏声：又称于鸿声，北京人，单松亭代拉师弟。

崇佩林：北京人，外号“大饭桶”。

- 刘宝瑞：北京人，被人誉为单口相声大王。
- 赵新敏：天津人，又称赵心敏。
- 刘中升：北京人，又称刘连升，刘宝瑞之胞弟，外号“送客刘”。
- 王本林：天津人，又称王四爷。回族。
- 王宝珏：天津人，回族，陶湘九之二弟子，原名王本惠，后叫王晓松，外号“小洋人”。
- 张掌珠：北京人，张傻子长女，外号“小明星”，乳名阿惠。
- 冯子瑜：天津人，又称冯子玉。
- 冯立樟：冯子瑜之子。张寿臣之徒。
- 欧少久：天津人，外号“欧瘸子”艺名欧宝璨。
- 董长禄：天津人，欧少久之徒，艺名小地梨。
- 来振华：天津人。
- 来少茹：天津人，李寿增之徒。
- 朱家福：
- 刘绍洲：
- 刘伯奎：
- 刘化民：天津人，张寿臣之徒，艺名刘立叶，绰号小地梨。
- 徐少华：
- 连仲三：
- 郭继东：郑州人，张傻子内弟，又称郭稽东。
- 郭继兰：郑州人，郭继东之妻。
- 高原才：河南宁陵县人，高元钧之胞兄，盲人，主要唱琴书。
- 田松山：开封人，张傻子之徒。
- 田宝珩：河北涿州人，陶湘九之徒。八弟子。
- 王小升：开封人，王本林之徒。
- 徐宝瑜：开封人，陶湘九之三弟子，原名徐世杰。
- 秦宝琦：开封人，陶湘九之四弟子，原名秦峡。

杨宝璋：开封人，陶湘九之五弟子，原名杨云贵。

王宝珍：开封人，陶湘九之六弟子，原名王俊卿。

马宝璐：开封人，陶湘九之七弟子，原名马振添。

郭德众：开封县人，又称郭得众，郭继东之徒。

本文主要材料由陶湘九老先生、杨宝璋、靳宝琏二位老师提供，在此仅表谢意。

说“俗讲”

陈天林

俗讲，是“唐代寺院用以讲经文的说唱形式。”（见《中国戏曲·曲艺词典》）。桐柏的群众称它“念善书”或“善书棚”。宣统年间（1910年左右）传入平氏镇。

据查：过去，平氏是唐河、桐柏、沁阳三县一个著名的小镇。早在汉代就曾建县置邑，分官治理。（见《后汉书》）。因此，历史上就形成了一个政治、经济、文化的中心和寺庙众多的圣地。诸如：东街的“泰庙”、西街的“财神庙”、南街的“娘娘庙”、北街的“金山寺”，十字口的“城隍庙”等等。而在平氏镇北寨里经姚尊斌、袁明贤、（居士）牛姑合资又建起了一座名叫“三华堂”的佛教设施。当时，这座佛堂除在朔望日接待当地的一些善男信女们烧香拜神以外，也招得外来的香客和僧人。

1910年左右，距平氏西南大约一公里处的“孤峰山”三月三古刹大会，照例是人山人海、热闹非凡。就在西寨外赶会去的路旁，同时出现了由南阳来的三家俗讲。他们设蓬立帐，挂着醒目、奇特、恐怖、狰狞的画图，引起了群众的轰动。当赶会烧香的姚尊斌、袁明贤、牛姑与他们结识以后，就把客人的食宿地点安排在了北寨里佛堂。就这样，通过现场观摩和俗讲僧海信师的

言传身教，终于在次年的庙会上同样出现了姚先生表演的俗讲。

俗讲的说唱形式与众不同，演出者俗讲僧首先设蓬立帐、挂上组画（叫“变相”，也有印在帐内壁上的），帐中间摆上一桌凳，桌上放好用黄布包着的卷本（曲目），然后主讲僧、帮腔僧洗手、焚香，入座就可开卷说唱。另外，说唱者按照惯例要先念四句“定场诗”（叫“押座文”），方入正卷。诗曰：

无上深之为妙法，得千万劫难造化，

愿听如来真实意，结缘净土赐莲花。

俗讲的说唱形式比较简单，除一个钵鱼供主讲击节外，既不用弦管伴奏，又不用道具助演，而是全凭主讲说唱的表情来感染听众，引起共鸣。如果说主讲僧嘴巴巧、嗓子好、吐字清、能动情，同样会产生感人的效果。据平氏大调曲玩友、活动家、知名人士李相德先生讲：“过去我和姚斋公是对门邻居，关系很好。年轻时看过他的演出，每到伤心之处，他总是声泪俱下，难以抑止，这时，听众也随着涕泪交加，泣不成声。”

俗讲的演出气氛是庄严肃穆、悲哀、低沉，没有轻浮的动作，也没有淫秽、肮脏的语言。大概这与它立善道、重教化、轻娱乐有关，也是区别于其它曲种演出的特点。

俗讲的曲目古称“变文”或“讲经文”。题材内容多以佛教故事为主，借以宣扬“因果报应”，劝人立善修身，亦即：施教化。明、清以来，由于俗讲这个曲种、曲目被“宣卷”、“善书”两个派生曲种、曲目双双取代，因此，曲目的题材内容也出现了多样化的发展趋势。亦即：由原来单纯的宣扬“因果报应”扩大到宣扬“忠、孝、节、义”新的题材内容。这就是俗讲曲目发生“质”变的简要过程，也是后人改称俗讲曲目为“善书”的由来。

俗讲的曲目相当丰富，目前在桐柏境内发现的和听说的就有三十多种。如：《渡坤舟》、《贞烈动天》、《十封书》、《龙

《抓熊氏女》、《义犬救主》、《观音济渡》、《小姑贤》、《鞭打芦花》、《目连僧救母》、《伍元哭墓》、《唐王游地狱》、《孟姜女哭长城》、《割肝敬母》、《王祥卧冰》等等。就曲目文体结构看，普遍是散文与韵文的结合体。有十字句，也有七字句的，十字句较多，且一韵到底。

桐柏搜集到的善书大部分是南阳“明善堂”、“治善堂”、“众善堂”于清末民初印刷出版，也有少数是湖北印刷。可惜，这众多的古本在“文革”浩劫中已很少幸存。现在也很难搜集了。

俗讲的唱腔比较单调，属宫调式板腔体，唱腔低沉、悲哀，这恰恰与俗讲的曲目内容合拍。

俗讲的显著特点是它设蓬立帐，挂（印）有醒目、奇特、恐怖、狰狞的“地狱”组画和“二十四孝”挂图。如：“奈何桥”、“鬼判捉人”、“望乡台”、“下油锅”、“刀山火海”、“磨研”、“虎撕狼嚼”、“称钩挂人”、“王祥卧冰”等等，大意是人在“阳间”干了伤天害理的坏事，死后就要受到“十殿阎君”的严厉惩罚。当然，这是以迷信的手段来矫正人生行为之不轨。与西藏的“喇嘛马尼”曲种颇有近似之处。尤其值得重视的是，这些布景式的组画与内容的巧妙结合，产生了强烈的艺术效果。大大地提高了曲目的表现力。我想，如果能够取其形，立新意，给予借鉴，对振兴民族曲艺，很可能会起到积极的作用。

俗讲也有自己的习俗，现介绍如下：

一、说唱家的习俗。俗讲在说唱者主讲人必须着僧装，洗手焚香，然后才能“开卷”。这样做表示对佛的尊敬和虔诚。二、说唱时间。俗讲的说唱时间多在春节期间、庙会和佛的“生日”。也有大户人家、斋公在初一、十五请家去演唱的。三、收费习俗。据说，俗讲的演出是不许收费的，叫“结缘不攀缘”。至于自觉地丢点“灯油钱”、上些“功法钱”是欢迎的。所收之钱要当面

点清，按时间、姓名、数量入册，以备佛事、修桥铺路使用。如据为私有会受到神的十倍“惩罚”。四、演出场所。俗讲的演出场所源于寺院，后来在佛堂、宗祠，再后就社会化了。看来，这是俗讲由“内”到“外”，由教化到曲艺的“质变”过程。

俗讲也有其自己的传说。一、甘尽义务“功法无量”。据说：干俗讲的人大都是有家产、有文化的居士、斋公所为，而且是甘尽义务，不图养家肥己。为什么？说是行善就会“消灾免祸”、“增福增寿”，还能“遗福后代”，因此，过去的一些旧知识分子是乐意从事义务说唱的。所收之钱可以送给佛门也可以留下办善事使用。二、俗讲不用乐的传说。俗讲为啥不用乐？有两种说法：一说，佛教的乐器称“法器”，除佛门诵经使用外是不能轻易乱用的。俗讲在荒郊野外演出很不严肃，又不洁净，故不能用乐。二说，俗讲的演出是为了拯救“迷路羊”（指行为不轨，做坏事的人）和禳鬼魂“听经说法”能“脱生”说唱的，如果动“法器”（乐），死过的人就不敢近前，无法脱生，故不能动“法器”。

据调查：二十年代至三十年代末，由于俗讲这个曲种迎合了桐柏群众的宗教意识，加之文化生活非常贫乏，因此，曾出现过长时期的繁盛景象。当时全县十二个镇点就有九个办起了俗讲组织。如：平氏、安棚、固庙、桐柏、吴城、固县、毛集、黄岗等，活动遍及全县。但是，到了1942年左右，因日寇利用“信阳南阳”公路大举进攻，杀人放火，民心恐慌，桐柏的俗讲逐渐泯灭。

六十三年苦与甜

李治邦 口述 刘建勋 整理



吃过饭打开收音机，
中央台正巧播曲艺。
唱的是《巧嘴八哥骂老财》，
这个段儿是我演出的。
这时候孙孙咧着小嘴笑，
儿子听得入了迷，
媳妇开口把我夸：
“爹！您老真是好福气，

六十出头进北京，
同行中谁不羡慕你！”
我听了心里好象吃冰糖，
俺一家沉醉在幸福的回忆里。

那位说啦：“李老头，你怎么一开口就是四六八句，合辙押韵的？”同志，走东行不说西行，三句话不离本行。第一、我是个说书的，平常唱惯了，一会儿不唱就别扭，第二、更重要的是今天的幸福生活使我不能不唱。我儿子和媳妇都在说唱团工作。我今年六十三岁了，去年添了个白胖孙孙。俺一家四口，三个演员，日子过得又美满、又舒畅。别人都夸俺是“曲艺世家”，尊称我是“老艺人”，我咋能不高兴？尤其是1961年上北京演出，这是我一辈子忘不了的一个大喜事儿。

六一年有天晚上八点多，
我正演大书《巧嘴八哥》。
下了场后台进来一个人，
亲切慈祥慰问我。
他言讲：“你这个段子很不错，
我打算请你进京说一说。”
我一问他是中国曲协陶主席，
激动得两行热泪落。
说书的还能上北京，
这件事我做梦也没想到过。
第二天我们上车走，
到了北京我把《八哥》说。
我一看来的人不少，
全都是曲艺界的老大哥。
侯宝林、高元钧，
赵树理、老舍也在座。

演完大伙齐称赞，
然后到中央电台把音播。
在北京住了十几天，
领导上多方关怀照顾我，
参观了很多名胜和古迹，
临回来艺友们把我送上车。
我心里激动难平静，
脑子里上下翻腾象滚锅。
解放前受尽人间苦，
幼年间沿街乞讨过生活。
十三岁投师学了艺，
没多久就登台把书说。
那年头艺人到处受欺凌，
满腹辛酸委屈对谁说。
有一年我在睢县说大书，
同班的男女艺人好几个。
正碰上国民党的马旅长，
这家伙真比虎狼还毒恶，
他看上我的徒弟王桂兰，
叫到家中把“堂会”说，
名义上是叫俺去演节目，
实际上这家伙早已安下歹心窝。

我们去了以后，这家伙也不问我们累不累，只管一段儿一段儿地点戏，唱到深更半夜，既不给钱，也不管饭。戏完了，他大腿压住二腿，把那老鼠眼一挤，尿臊胡子一撅，大模大样地说：“你们都回去吧，叫她（指王桂兰）住在这儿！”我看他要强行非礼，连忙哀求说：“长官，这可不行啊！”“怎么不行？老子有钱，老子看得起她，行也得行，不行也得行！”我一听火

了，对他说：“马旅长，为人都要讲个天地良心哪！人家是有夫之妇，你不讲理！你……难道你家中就没有父母姐妹？”我一说，这家伙不仅不恼，反而“哼哼哼”地笑了。“说书的，真会讲话！”接着他趴到副官的耳朵上咕哝了一阵。副官出去好久，他才慢吞吞地说：“老子开恩了，你们都回去吧！”我拉着桂兰赶紧往外走，没想到大门口早已撤上了岗。我们到了跟前，岗兵一声怪叫：“口令？”“我们是说书的。”“他妈的！管你是干啥的！答不上口令，老子就崩了你！”说着他狠狠地踢我一脚，掏出手枪要打，我上前一把抓住他的右手，使劲往空中一举，“呼！”手枪放空了，霎时，院内乱成一团。我们几个趁着漆黑之夜，跳墙出来，躲在一个住户的厨房里，用柴禾盖住身子，到天快亮，才逃了出来。回来以后，我整整卧床三天，昏迷不醒，虽然艺友们请来医生，很快地给我治好创伤，但因我脑子受了严重刺激，经常昏沉，好忘事儿。打那时候起，我就对天发过誓愿：第一，一辈子再不收女徒弟，免遭危险；第二，下辈儿女，能叫拉棍要饭，也不叫说书。就这样忍辱受气，含着眼泪在旧社会奔波了三十六年。

风卷乌云晴了天，
劳动人民把身翻。
艺人处处受尊敬，
党的恩情说不完。
去年我的牙齿坏，
不能随团出外演。
整整休养两个月，
工资照样发给俺，
领导多次来看望，
团长还写来慰问函。
我不能身在福中不知福，

我不能吃着冰糖忘黄连。
从前发的两条誓，
我早已把它来推翻。
时代变了人变了，
老眼光看问题可不沾弦。
我掌握一批传统段，
学员们不断求教俺，
我毫不保留教他们，
让曲艺花朵开满园。
传艺不分老和少，
带徒不分女和男。
为培养曲艺接班人，
解放后我亲手教儿学拉弦。
儿媳妇也是个说书的，
老头我心里更喜欢。
我经常把他们来鼓励，
叫他们说新唱新跑在前。
老头我虽然年纪大，
也不甘愿落后边，
多唱好书是本分，
更何况我又是全国曲协一会员。
庆祝建国十五年，
我老头向党表心愿：
“为了歌颂新时代，
我要拿出老干劲儿， 放开老嗓门儿，
再唱它个几十年！”

（原载1964年9月20日《郑州晚报》）

豫东曲坛的一代精英

张家才

豫东是曲艺颇为盛行的地方。在这块辽阔的平原上，各曲种百花争艳，相互并存。但唯有“坠子”最为受崇。多少年来，一直流传着广大曲迷所熟知的一句俗语：“南会到北会，要听还是张大贵。”（南会指安徽亳州市，北会指商丘县城）何以见得上述俗言？笔者最近拜访了这位年逾古稀、白发苍苍的老人。

张大贵，女，祖籍虞城县姚楼村，曲艺世家。1919年旧历2月17日出生在山东济宁南门外土山。当时的土山经贸繁荣，艺人云集。自大贵在这里诞生起，便随同父母走南闯北，浪迹江湖。一家三口，以父亲张志坤（外号“活张飞”，擅长《三国》，豫东著名坠子演员）演唱“三根棍”养家糊口，熬度人生。此间，由于其它曲艺形式的不断发展，那种最为简陋的、又没有弦乐伴奏的“三根棍”不再受人欢迎，张志坤不得不改唱河南坠子。自然，幼小的张大贵，无时不在受着曲琴之声的熏陶。十三岁那年，她便由父亲口传心授河南坠子。略知度日艰难的大贵，在父亲的严教下，奋发图强、勤学苦练、如痴如醉，仅数月的光景，便能单独演唱。从此，她步入了曲坛的人生旅程。

童年时期，大贵同父亲一起演唱，以唱小段和与父亲唱对口坠子为主。她们父女二人演遍了山东济南、济宁、徐州及苏、鲁、豫、皖交界之处，时达数年。

1936年，张大贵与父亲在徐州同梨花大鼓著名演员徐二玉及侄子徐广才、侄女徐玉兰同台演出，徐二玉的高雅风度和演唱风格使大贵父女为之倾倒。大贵深深地感觉到了自己的不足。后

来，她跟徐二玉学习了《宝玉探病》、《焚稿》和《三国》的有关唱段。难得的两年同台演唱使大贵受益不浅，她把梨花大鼓的鼓词、演唱技巧学到了手。从此，她的演唱技艺、表演风格更加成熟了。

博采众长是大贵从艺的宗旨。她为了丰富自己，又大胆地吸收了京韵大鼓、渔鼓、豫剧的优美旋律，适当地揉进了她演唱的《宝玉探病》、《焚稿》之中，从而又大大地丰富了她整个的音律宝库。以致形成了她那细腻入微、浑厚深沉、幽怨悲切、抒情缠绵、低回婉转、回味深长的演唱风格。

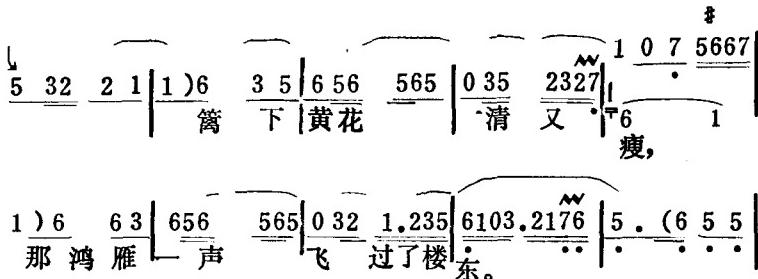
《宝玉探病》是大贵一生的代表曲目。在这里，她不但发挥了上述唱腔方面的独特风格，又最大限度地抒发了人物的心声和感情。

例：

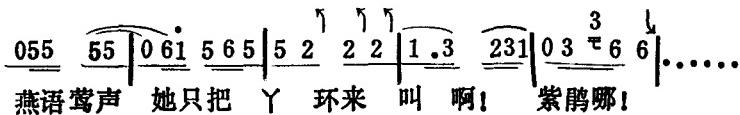
$\text{I} = \text{D}$ $d = 40$

The musical score is handwritten in Chinese musical notation (jianpu) with lyrics in Chinese characters. The score is divided into four staves, each starting with a different note and rhythm. The lyrics are as follows:

- Staff 1: 秋到重阳 (Autumn has come, Chongyang Festival)
- Staff 2: 霜气增 (Frosty atmosphere increases)
- Staff 3: 寒窗无事 (Cold windows, nothing to do)
- Staff 4: 想幽情! (Thinking about the melancholy situation!)



这是前四句的开唱。曲调充满了悲切、凄凉和伤感。又以高度概括的唱词给人以启示：林黛玉犹如“篱下”之“黄花”，在多病情思中挣扎，“鸿雁一声”的飞过又预示了整个唱段的故事情节必然以失望而告终的悲惨结局。其唱腔设计朴实大方恰到好处，首先把观众引向了“红楼”森严的氛围之中。下面又以



“紫鹃哪”这三个字，她似乎是用气“哈”出来的。如此的表现手法，鲜明地再现了林黛玉那种哀怨愁烦、少气无力、弱不禁风的相思病态。从而又把观众带到了“潇湘”的意境之中。

“我的身上冷啊！您给我盖上那件（儿）绣花儿斗篷”。进而又把林黛玉那种面容憔悴、双手抱肩怕冷的形象展现在观众面前。

大贵在表演方面，朴实无华、点到为止，从不过分显露和卖弄技巧，更不追求廉价的包袱和噱头。她以生活为基础，注重人物性格和内心世界的刻画。她的艺术可谓雅俗共赏，其份量有扎人之感。故人送外号“一杆枪”、“豫东文状元”。

大贵不但酷爱坠子艺术，也更加热爱共产党。她自幼爱憎分明，深知，只有共产党才能救中国。刘、邓大军南下时，她在舟

车交会的亳县演唱。当她得知这一振奋人心的消息时，她激动得流下了热泪。并立即放下简板，带领全家投入了支援大军南下，迎接全国解放的伟大行列。她任街道代表，在当地党组织的领导下，上通下达，组织宣传、发动群众、动员青年参军。她为大军赶做军鞋，不知熬过了多少个日日夜夜。在紧张的工作中，她不顾疲劳，编出了歌颂刘、邓大军的曲目《三路进关》。热情地为人民解放军演唱，受到了南下大军的高度称赞。在军民表彰大会上，她手捧锦旗，胸戴红花，神采奕奕。她首次体会到了党和人民给予的温暖和自身的存在价值。

这时的大贵心喜若狂，她一直为全国的解放事业而讴歌演唱。全国解放时，她又积极地配合党的各项中心工作。镇压反革命时，她编出了《枪毙耿龙子》、《斗争曹安民》等曲目。为了响应毛主席“一定要把淮河治好”的伟大号召，她不计个人收入，毅然地带领全家奔赴淮河两岸，用她那朴素的阶级感情和充满热情的演唱鼓励民工。她的勤劳和汗水迎来了淮河儿女的高度颂扬，并受到了治淮指挥部的鼓励和嘉奖。抗美援朝时，她演唱了《送子参军》、《渔夫恨》等曲目。

大贵姊妹五人。大弟死于建国前，二弟张敬明、弟媳马艳秋、妹妹张二贵都是商丘一带著名的坠子演员。

1951年，大贵为了家乡的曲艺建设，推辞了亳县的再三挽留，回到了商丘，参加了商丘市曲艺社。不久又到了虞城县曲剧团。1953年回商丘县曲艺社（后改为商丘县曲艺队，大贵任队长，后任指导员）。在她的领导下，商丘县曲艺队得到了迅速健康的发展。并以“自力更生”的办队原则，数年间，给集体积累了价值万元的财产，完成了上级交给的各项任务。由于她工作积极，思想进步，1956年光荣地加入了中国共产党。

1963年，张大贵参加了在郑州举行的全国坠子艺术座谈会。她演唱的《宝玉探病》受到了同行们和专家的好评。中国曲艺家

协会主席陶钝当时给予了高度评价，并说她是河南“东路坠子”的代表人物。从此被河南省曲艺家协会吸收为会员，以及商丘地区曲协理事、商丘县曲协主席等职。

正当她遨游曲坛展雄姿，迎来春天花盛开的美好年华，文化大革命开始了！大贵被戴上了“反动曲艺权威”、“文艺黑线人物”等帽子，多次受到批判和斗争。1966年，商丘县曲艺队解体。大贵被调到县幼儿园当临时工，父亲张志坤下放到原籍虞城县姚楼村劳动。1967年，经其他艺人的努力争取，县曲艺队又得以恢复。行家不舍的大贵父女，又重返归队。但好景不长，县曲艺队于1968年再次解散。大贵夫妇携儿带女又被赶到了商丘县平台公社（爱人刘福荣的老家）劳动改造。工资停发。父亲张志坤重返故里。可大贵万万没有想到，此次离队竟是她永别曲坛的最后一次！大贵在农村改造两年，1970年回到商丘县城。她被安排在街道打面组劳动，由原工资110元降至45元。1972年调县修配厂当工人。1973年调县塑料厂当工人，定二级工。1975年，父亲张志坤病故。大贵在经济极其困难的条件下，含着悲痛返故里奔丧，她以最简陋的方式埋葬了一生相依为命、并为曲艺事业奋斗了终生的父亲。

大贵的道路是坎坷的。尽管如此，而她的心胸依然是那样的坦然，她也没有因此而懊丧，她是一个共产党员，她所做的一切仍要按一个共产党员的标准要求自己。在她务工的数年间，干中学、学中干，不怕吃苦，不怕受累。他不但又学到了新的本领，而且使她更进一步地加深了对工人阶级的理解和认识。

大贵于1979年告别工厂退休。月工资40.80元，老伴刘福荣（原系糕点厂工人，母亲唱坠子，福荣于1941年与大贵结婚，1958年调县曲艺队当炊事员），在“文革”中因受大贵的“政治”影响，工作始终没有得到安排。而大贵的所在工厂，由于原材料短缺，有时造成停产，退休工人的工资也时有时无。他们夫

妇的生活费用，有时还不得不依靠儿女们供养。按大贵自己的话说：“人，生活上要知足，知足者长乐。我们无论何时何地，都要有个理智，我所说的理智就是说：对党的信念不能变。”当我问到她，对我们目前搞《曲艺志》有何看法时，她高兴地说道：

“曲艺历来很少有文字记载，今天修志是千秋大业，也是开天辟地以来没有人干过的事，重任落在了你们身上，希望你们一定要保质保量地完成任务。我一定全力地支持你们！”

人们说，大贵老师的艺术魅力犹如“一杆枪”。我们说，她的道德观念、赤子之情又何尝不是我们可资效法的榜样并激励着每一个人的心呢！

我们的谈话结束了。最后她留诗表达了自己的心声：

屈指七十又有零，
所讴“红楼”即是空。
余音绕梁三日过，
待等后人曲琴声。

著名曲艺作家范乃仲著作年表

殷晓晖



一九二六年 一岁。

二月二十三日，生于河南省虞城县利民镇南范大楼村。因属乃字辈，排行第二，故名乃仲。

一九三一年 六岁。开始在虞城县利民小学就读。

一九三八年 十二岁。高小毕业，因抗日战争开始而辍学。辍学期间在其外祖父开的小杂货铺学做生意。

一九四八年 二十二岁。

十月，在利民镇二完小教学。

一九四九年 二十三岁。

五月，参加虞城县剿匪反霸工作队。

十月，调虞城县民众教育馆（文化馆前身）当干事。

一九五〇年 二十四岁。

二月，任虞城县文化馆馆长。

一九五三年 二十七岁。

短篇小说《天宝老汉治棉蚜》在《河南文艺》发表。湖北人民出版社出单行本。

一九五六年 三十岁。

唱词《张家湾开会》在《河南群众艺术》发表。河南人民出

出版社出单行本。

一九五七年 三十一岁。

通讯《一个群众文艺创作组》在文化部主办的《文化通讯》发表。

一九五八年 三十二岁。

唱词《金银滩》在《河南群众艺术》第一期发表，并收入河南人民出版社出版的《说唱小丛书》第六集。

评书《小技术员战服神仙手》在《曲艺》第十三期发表。

《人民文学》和英文版《中国文学》分别转载。上海文艺出版社和百花文艺出版社分别出版，并收入《短篇小说的丰收》、《一九五八年短篇小说选》、《一九五八年曲艺选》、《建国十年文学创作曲艺选》和《河南十年曲艺选》等书，还被选入北京市教育局编的高中语文教材。茅盾和陶钝分别在一九五九年第二期《人民文学》的《短篇小说的丰收和创作上的几个问题》和一九五九年九月十八日《人民日报》的《提高曲艺艺术，为社会主义建设服务》两篇文章中高度评价和称赞了这篇作品。

创作谈《谈谈我写曲艺的几点体会》在《河南群众艺术》第十二期发表。

唱词《界牌村》在《曲艺》第十二期发表。《河南十年曲艺选》收入。

一九五九年 三十三岁。

中篇评书《火龙岗三伏旱魔》在《奔流》第十一、十二期连载，《解放军文艺》转载。河南人民出版社和上海文艺出版社分别出版。

中篇评书《荒庄变江南》在《河南群众艺术》第十一、十二期连载。

唱词《荒庄稻花香》在《山东群众艺术》第十三期发表。

创作谈《我如何探索写新评书》在《奔流》发表。上海文艺

出版社收入该社出版的单行本《小技术员战服神仙手》。

一九六〇年 三十四岁

河南坠子《王三姐过假日》在《奔流》第一期发表。

唱词《年夜宴》在《北京文艺》第二期发表。

电影文学剧本《康庄大道》（原名《更上一层楼》，与邢德润、王根柱合作）在《电影文学》第三期发表，长春电影制片厂拍摄。

中篇评书《三省庄上》在《河南日报》连载。

民间故事《八哥剥老虎》在《奔流》发表。

短篇评书《养猪记》在《曲艺》第九期发表。

一九六一年 三十五岁。

唱词《三登门》在四月二十七日《河南日报》发表。

唱词《走娘家》在《曲艺》发表。河南人民出版社出版。

中篇评书《清风寨诱敌》在《河南日报》连载。

中篇评书《敌后英雄》十二月由河南人民出版社出版。

河南坠子《万头猪场》由河南人民出版社出单行本。

短篇评书《铁姑娘大战赛水牛》在七月十六日《河南日报》发表。

短篇评书《婚夜夺魁》收入河南人民出版社编印的《春节演唱材料》。

一九六二年 三十六岁。

民间故事《还阳棒》被河南人民出版社选入《民间故事集》

连环画脚本《同心结》（50幅）由上海美术出版社出版。

当选为虞城县曲艺工作者协会副主席。

一九六三年 三十七岁

十月，创作谈《我写曲艺的几条守则》在《内蒙古群众艺术》发表，收入《中国曲艺论集》第一集和《曲艺厅》第三辑。

小剧本《红薯秧》被《剧本》月刊社编选单行本，由农村读

物出版社出版。

家史《我当闺女的时候》在《河南日报》发表。

十二月，加入中国曲艺家协会。之后被选为河南省曲协理事和虞城县第二、三、四届人大代表。

一九六四年 三十八岁。

中篇评书《烽火十三寨》五月由河南人民出版社出版。

短篇评书《沟》在《曲艺》和《奔流》第一期同时发表，安徽人民出版社出版。

通讯《保证线路畅通》被河南人民出版社选入《防汛英雄赞》一书出版。

通讯《老碱窝的丰收》被河南人民出版社选入专集出版。

一九六五年 三十九岁。

通讯《老碱窝要变成小麦囤》在《河南日报》发表。

中篇革命故事《赵二虎大战荒庄》由河南人民出版社出版。

一九六六年 四十岁。

“文革”开始，遭到政治迫害，十一月被遣送回乡劳动。

一九七四年 四十八岁。

民兵斗争故事《土坦克》被河南人民出版社选入《中原儿女》一书出版。

一九七八年 五十二岁。

十二月，冤案平反昭雪后开始恢复工作。

短篇评书《大开刀》在《河南文艺》第十二期发表。

一九七九年 五十三岁。

任虞城县文化局创作组组长。

大鼓书《张飞怕病》在《河南卫生文艺》发表。

大戏《女盼高门》（与胡奎明合作）参加商丘地区现代戏调演，获剧本创作一等奖。

中篇评书《山猫嘴说媒》在《曲艺》第二、三、四期连载，

河南人民出版社出版，陶钝同志写序，中国曲艺出版社再版。

一九八〇年 五十四岁。

创作谈《要练好写细节的基本功》在《虞城文艺》第一期发表。

六月二十三日，因病在北京逝世。

评书《生死图》（遗作。中篇评书《十英雄探母》中的一节）在河南省曲协编印的《河南短篇曲艺选》第一辑发表。

一九八一年

短篇评书《千斤麦种》（遗作）在《曲艺厅》第三辑和《曲艺》第七期发表。

一九八三——一九八四年

长篇评书《水东英雄谱》（遗作）由陈谷、王云祥同志整理后在《河南曲艺》一九八三年第三期和《黄河传奇》一九八四年第四期连载。

一九五三年至一九八四年共发表四十余部（篇）作品，出版十四本单行曲艺读物，累计六十余万字。

邓九如

武丰登 荆庚田

邓九如（1899、12、26—1969、6、6），濮阳市范县孙家庄人。15岁随乡人流落济南，两年后在洛口码头结识同乡孙正林，经孙介绍拜南路琴书艺人褚朝仲为师工琴书，为“殷贺茹”派三代门人。1918年艺满后与张心乐、孙正林合作进书棚演唱。1928年后两赴大连，四进天津，有幸结识曲坛名家，借鉴其他姐妹曲种艺术，广征博取自成一派。此间，上海亚尔西爱胜利唱片公司先后灌制他《鸿鸾喜》、《梁祝》、《刘伶醉酒》、《洞宾戏牡丹》等四个代表唱段。1935年天津电台为其录音时，他将原称“文明琴书”改名“山东琴书”沿用至今。此间将老凤阳歌大顶板改为中眼起，以增强旋律性。为适应济南观众需要，以济南语言为基础，吸收方言俚语，增强了地方特色和幽默感，并吸收京剧艺术，改革板式独创新腔，丰富琴书表现能力，与孙正林合作创出北路唱法。

1944年为日军胁迫赴淄博矿区演唱，中途汽车失事摔断胳膊，辍演半年，经济拮据，无力再租书场，被逼沿街卖唱。1948年邓家在济南战役中被炸，回范县度难一年，翌年复返济南。1953年组建“明湖曲艺队”，并任二队主任，同年参加赴朝慰问团。次年当选山东省人大代表和文联常委。1957年调济南市曲艺团，其间多次在国家和省级汇演中夺魁。1962年在济南召开的全国琴书座谈会上，确认他为北路琴书主要创始人之一，充分肯定了邓派艺术。称赞他“突破旧框勇于革新，广征博取，丰富发展

了琴书艺术”。

邓九如嗓音浑圆，吐字清亮，细腻多变，富于激情。语言生动风趣，表演形象逼真。为发展琴书艺术，一改艺不轻传陋习，以其平生集锦言传身教门人，故而流布范围日渐扩大，影响愈来愈广，使邓派成为北路琴书主流。

邓九如台风雍容大方，善操琴，尤长古筝。治艺精神严谨，贵精而不贵滥，每上新书精雕细琢，认真排练一丝不苟，少有纰缪亦不与观众见面。常演曲目40余，其中以《借驴》、《刘伶醉酒》、《打黄狼》、《洞宾戏牡丹》影响较大。1969年6月因患脑溢血病逝，终年70岁。

名人小传

荆永福

武丰登 郭克柱

荆永福（1922—1982）山东莘县张家案乡荆庄人，生于清贫之家，15岁拜赵教文习琴书，艺满后与师兄弟同班演唱，因嗓音甜润、吐字清晰，善唱巧口而崭露头角。1944年参加冀鲁豫边区艺术联合部，在张富忱部长带领下，与沈冠英等以说唱为掩护，深入敌占区刺探军情。为彰其勋，边区政府为其修茔祭祖，竖碑旌表，并率艺联四十人众在其家乡献演三日以示庆贺。后配合解放战争和土地革命及婚姻法运动，创作大量新书服务中心。其间虚心求教、广征博采，集众长、摒已短，形成自己质朴明快、喷口刚劲的艺术风格。

1951年，荆永福参加平原省曲艺队，两年后参加中央政府组织的老区访问团，足迹踏遍北国数省，荣受周恩来和朱德等国家领导人的亲切接见，并荐其参加培训班提高思想及业务素质。两年期满后，荆被分配在电力燃料部北京基建局工作，因业务生

疏，况与曲艺已结不解之缘，1957年底申请回乡，参加范县曲艺队。

1958年后，带领曲艺队辗转活动在京广沿线的安阳、邯郸、新乡等中等城市，占书场，说大书，潜心研讨，精益求精。故能把“四梁八柱”、“铺砖垫瓦”、“卡垛分拨”、“提闸放水”、“三岔口”、“葫芦口”、“拴马桩”、“迷魂掌”等诸多技巧运用自如，诗、词、赋、赞样样精通。且当用则用恰到好处，不缺不滥，从不故弄玄虚哗众取宠。

荆永福为人正派直爽，热情笃诚，尤重江湖艺气。求援者鼎力相助，求教者诲其所学。他能书颇多，既擅金戈铁马袍带书，亦长侠义武林短打书，代表书目有《三侠剑》、《海公案》、《包公案》、《八头案》、《雍正剑侠图》等。1962年张富忱专程来范县调荆去贵州，一因荆愿献余生与故土，二因范县拒而不放未成。1965年范县成立曲协，荆任副主任，同年自编新目《夜闯珊瑚潭》参加安阳地区和河南省曲艺汇演，均被评为优秀曲目。

1966年后文革期间，书场相继辍闭，被逼走乡串镇，因传统书目禁唱，他以新书《林海雪原》、《平原枪声》、《徐秋影案件》博得赞誉，在冀、鲁、豫、皖城乡深有影响。1982年6月24日，因突发脑溢血在范县溘然长眠，终年60岁。

“大调世家”传佳话

马有志搜集 于惠珍撰写

在淅川县黄庄乡的一个山坳，有一个小村庄，村边有几十棵古柏，柏下有一山泉，名曰“柏泉村”。这里山青水秀，人杰地灵，大调曲在这里历史悠久，“大调世家”就居住在这个小山村里。

“大调世家”姓简，祖孙三代皆会弹唱大调曲，简炳晨的父亲是清朝咸丰年间的贡生，据说，那时已会弹唱大调曲，后传给其子简炳晨和侄子简永太，一代传一代，被誉为淅川山区的“大调世家”，他们的趣闻也在淅川山区广为流传。

简永太年轻时读过儒书，但不得志。喜欢骑马耍刀，弹唱大调，云游四方。二十二岁（1909）时，到了南阳城，进了一家茶馆，见墙上挂有一把三弦，便取下来，爱不释手地抚摸，茶馆老板见状，有意要出他的洋相，就拿起牙子板，唱起了大调曲。简永太也就随机用三弦伴奏起来，一弹一唱，配合融洽，动听夺人。老板甚为惊叹，互通了姓名，老板称赞：真没想到，淅川山里竟有这样好的“弹家”，在这艺人常聚的茶馆里也是少见。随即，酒饭款待，并留下住了几日，并邀请南阳大调曲友与之同乐。从此，二人结下深厚友谊，后因战乱，茶馆老板流落淅川，还特地来到柏村，在简永太家住下来。简永太以礼相待，二人互相弹唱、切磋技艺，老板走时，简永太赠送了盘缠路费，骑马送了几十里才依依惜别。

简炳晨从小读书，清高孤傲，后看破红尘，弃官不做，隐居柏泉，终日以弹唱、养鸟、放羊为乐趣。他父亲传下的三弦和月琴因年长日久，用不成了，1921年，他又亲自制作月琴、三弦各

一把，如今月琴插把上还留：“简炳晨自制于民国十年”的墨迹。他在对面山前建草亭三座，一座养鸟、一座寝房、一座厨房，一个人住那里，平时乐为村人弹唱取乐，逢有曲友拜访，热情招待，互相学习弹唱技巧，若有官吏来访，总是避而不见，反而拴起鸟笼，带上捕虾拍，进山沟与放牛娃、割草娃为伍，让孩子们给他捉蚂蚱喂鸟，他坐到山坡上给孩子们弹唱。他死后，除了给儿孙们留下一些古典书籍、大调唱本和月琴、三弦外，别无他物。

在简炳晨的熏陶和指导下，他的儿孙们都擅长弹唱大调曲。解放后，他的孙子简定基、重孙简跃宗都是乡里和学校的文艺骨干。“文革”中，大批曲艺本子被烧。但简跃宗还把父亲简定基亲抄的大调唱段集子《乐在其中》藏于墙壁中，月琴和三弦藏到顶棚上，才幸免于难，保存下来。由于简家的影响，在风景秀丽的柏泉村，目前竟有数十人会弹唱大调曲。永恒的柏泉伴随着悠美的大调曲，将源远流长。

无私的奉献

——记凌怡同志与南阳曲艺

阎天民

良师，益友，作者可信赖的编辑，艺人愿交往的领导，与南阳曲艺结三十年不解之缘的热心人，这便是我对张凌怡同志的概括印象。回首往事，许多画面历历在目，经时间长河的冲洗，反而更加鲜明了。对中天皓月，听风送琴声，遥念郑州，思绪联翩，遂拈笔记之。

记得第一次见凌怡是1957年秋。那时，我是个刚参加工作不久的青年人，在校所学弹琴绘画，初入生活不谙世事。当时我正在南阳县茶庵乡的水利工地上当工作员，因沸腾的跃进生活和农民的纯朴、智慧所感染，学着编写了一段题为《空中吊车到工地》的唱词，寄给了省《群众艺术》编辑部。作品的幼稚、浅薄是自知的，未敢有发表的奢望，却愿得编辑的指教，但还不知我这个无名小卒可能得编辑老师一顾否？不料一月之后这篇作品竟在《群众艺术》上发表出来了，还配以章耀达同志的插图。我急忙捧读刚刚收到的还散发着油墨香的刊物，读后才发觉与原稿不一样了，编辑作了极细致的修改润色，连翘腿别韵都改得押韵合辙。我的心久久不能平静，创作热情也一发而不可收。这是我学习曲艺创作的开始，正是凌怡给了我鼓励和动力。不久我去省城开会，就贸然地去找他。交谈些什么已记不清楚，只记得从他那里出来浑身热乎乎的，颇为兴奋，我更加热爱说唱文学了。一个编辑对一篇稿件的处理往往会影响一个作者一生的道路。凌怡当编辑，对作者热情相待，对稿件严肃负责，南阳的不少作者都得到过他辛勤而赤诚的帮助。

南阳素称“曲艺之乡”，民间艺人遍布，传统曲目繁多。由于“近水楼台先得月”的缘故，耳濡目染，我自幼便爱上了传统曲艺。“文革”之后，深感不少老艺人陆续去世，带走了一批流传数百年的口口相传的曲目，可惜可叹！就费了几年时间遍访南阳、唐河、桐柏、社旗的三弦书艺人，搜集了现存三弦书段子180余段。这件事被当时担任省戏研所曲艺组长的凌怡知道后，又是来信，又是面谈，鼓励我坚持把它完成。他和余恺、刘建勋、王尽美等同志多次向上级领导反映、争取，解决经费，又对我送去的书稿亲自校编，终于在1983年6月同时出版了《河南传统曲目汇编·三弦书卷》一集和二集，共收编了136个三弦书传统曲目。该书出版后，原中国曲艺家协会主席陶钝同志来信说：“你们的工作，补了我们工作的缺陷，应当感谢你们。”还应当感谢凌怡等同志，这套传统曲艺资料的出版也渗透了他们的心血。

凌怡对曲艺创作的支持和关怀，关键时候挺身而出，据理力争，使许多作者铭记不忘。曲艺作家袁清岑就曾多次谈起由于凌怡的支持和帮助，使他整理的三弦书优秀曲目《卖丫环》得以问世的经过。那是1956年，省文化局要举行全省曲艺木偶皮影汇演，凌怡来南阳了解情况，正碰上南阳县在进行节目选拔，节目中有袁清岑和艺人王国栋整理的三弦书《卖丫环》。有些人认为该节目“宣扬了地主老婆”而不许演出。凌怡连夜审看了曲词，立场坚定观点明确地发表了意见，认为是个不错的节目，节目中虽然涉及了地主老婆，但那是对她的揭露、嘲笑和鞭挞，应允许参加演出。南阳县文化部门领导接受了他的建议，不料这个节目演出后，受到了广大群众的异常欢迎。凌怡不仅对这个节目极为赞赏，而且积极地著文为之介绍，并在《曲艺》1958年第5期上发表了《三弦书》一文，首次向全国曲艺界介绍了这个有着浓郁的地方风味、乡土气息的独特曲种。《卖丫环》这个节目接连参

加了专区、省和全国的曲艺汇演，均被评为优秀曲目，并被省级和中央报刊如《人民文学》等发表，还被译成日文，流传海外。南阳三弦书这个濒临衰亡的曲种，也得以重见天日，一跃而成为河南全省三大曲种之一，凌怡同志是颇为出力的。

凌怡在《群众艺术》编辑部工作时，很注意曲艺作者队伍的组建，他诚挚热情地培养、扶持了一批南阳的曲艺作者。通过书信往来、当面交谈、修改稿件、发表作品等活动，他和南阳的作者们建立了深厚的友谊。如袁清岑、阎天民、兰建堂、李长溪、丁辛秀、吕樵、周同宾、李克定等，有些搞其它文学形式创作的同志也都“破门而出”来写曲艺了。又通过这些人互相影响，象滚雪球一样越滚越多，我在南阳县文化馆抓业余创作时，四十多位作者中竟有近三十人是写曲艺的。深深认识到曲艺是南阳的优势，南阳文化部门的领导，既抓创作队伍，又抓演出队伍；既抓继承传统，又抓艺术革新，凌怡在这方面所起的助力，实在是“功莫大焉”。他当时以曲艺编辑的身份常常来南阳约稿、组稿，南阳的曲艺作者们提起凌怡，几乎是无人不晓。凌怡觉白河水甜，作者们觉凌怡可亲。大约是1960年的冬天，他与罗庆兰等来到南阳县，不顾劳累，迎着风雪，又跑了三十多里路去北新店村的南菜园访问农民作者兰建堂，送去了温暖、送去了鼓励。这种“雪中送炭”的精神使许多作者深受感动，难以忘怀。

1962年，凌怡来南阳参加专区举办的“挖掘传统曲目汇演”。那次汇演是南阳在抢救民族文化、继承传统曲艺方面的一次创举。宛属十三个县（市）都演出了挖掘出来的代表曲目。据我记忆，当时参加汇演的名老艺人有安玉松、王国栋、张松亭、郑耀亭、张华亭、耿耀德、张宴如、胡青章、赵殿臣、贾景枢、仝振武、王兴国、王富贵、侯书凡等。汇演进行了一周，每天上午都分三弦书、大调曲、鼓儿词三个组座谈曲种的渊源、流派、音乐、表演特色等，会后进行了资料整理。凌怡自始至终参加了

座谈，并发表了重要讲话。休息时间他格外忙，抓紧一切机会和艺人们交谈。当时的专署文化科副科长刘莹让他看了历时一年多、发动全区文化馆干部及大调曲爱好者，挖掘、搜集出来的两千多篇大调曲传统曲词。词稿抄得很工整，但专署文化局没能力付印。凌怡不愧为识马之伯乐，凭着慧眼博识，当即感到这是一批极其珍贵的资料。它不仅保存了大调曲的全部遗产，而且为研究文学史、音乐史、美学、社会学、民俗学提供了很有价值的素材。回省后，他向省文化局领导汇报，极口称赞，尽力促成，几经努力争取，终于决定由省文化局编印《河南传统曲目汇编》，开始就先编印南阳大调曲子。凌怡和章沛霖等同志承担了编辑工作，还请了邓县大调曲名家马庆笃先生作顾问。凌怡、沛霖同志灯前窗下，几经寒暑，披阅了全部词稿，将2452篇大调曲词除掉完全相同者外，分为八集编印，每集20至25万字。凌怡认真地写了前言和编辑说明，三人共同编辑、校订，1963年印出了一、二集，1964年印出了三、四集。其余四集的词和当时还保存在南阳群众艺术馆的两大木箱的词，全部毁于“文革”浩劫。省里的卖了废纸，南阳的付之一炬，这一部分的内容主要是生活段子、民间小戏和神话传说。1981年至1984年，凌怡还下了很大功夫，编辑出版了南阳群艺馆李长溪和内乡文化馆丁辛秀合著的《大调曲子初探》。这是一部关于南阳大调曲的历史渊源、流传兴衰、艺术特点、曲牌考辨等方面的学术专著，无疑，对我省的曲艺研究工作又是一个奉献。

多年来，凌怡对南阳的曲艺发展极为重视，甚至可以说是同甘共苦。1964年9月中旬，他和省文化局主任姚一飞、秘书周景明来南阳了解现代曲目的创作和演出情况。在专区电影公司的一个放映室里，他们一连看了南阳县说唱团演出的十个现代曲目专场，并听了专区文化局的汇报，认为南阳在抓现代曲目创作和演出方面的经验很值得推广。就通过省里领导组织十几个专、市文

化局领导到南阳观看演出，凌怡并写了介绍南阳曲艺的题为《走革命化的道路》的文章提纲，后南阳以提纲为依据组织力量撰写。这就是发表在1964年12月26日《河南日报》头版的以“南阳县文教局”署名的《沿着革命化道路前进》一文。发表之日，恰逢全省现代曲艺观摩演出开幕之日，真是好钢用在刀刃上，为树立典型、繁荣曲艺、开展说新唱新起了推动作用。

1965年10月24日，凌怡陪同中国曲艺家协会副主席陶钝、著名诗人王亚平、评论家冯不异、丁素来到南阳，当晚由专署文化局领导府明义、王长耀等陪同观看了曲艺演出。这期间，他们与曲艺作者座谈，对曲艺创作进行指导，观摩汇演节目、举行报告会、进行调查访问，每天日程都安排得满满的。那次作者座谈会参加的曲艺作者有袁清岑、阎天民、兰建堂和吕樵，直谈了一个下午，坦率认真，气氛热烈，陶老、王亚平和凌怡都发表了内容丰富、很有见地的讲话，对我们这些作者是很大的启发和鼓舞。当他们听说南阳县说唱团正在乡下演出时，就提出要到农村去看演出，10月29日，陶钝、亚平和凌怡一起到了南阳西南六十多里的青华乡养心庄，当晚与农民一起露天观看了演出。那天晚上，农民观众约有千人，节目效果强烈，不时响起的掌声在静静的月夜里格外清脆。第二天，又在养心庄大队部里召开了农民畅谈曲艺的座谈会，听了农民对曲艺的反映、要求和希望。这期间，他们还观看了专区组织的十场曲艺演出，访问了不少老艺人。在陶老进行实地考察和调查研究过程中，凌怡始终不离左右，勤奋的工作精神令人感动。陶老这次“蹲点”对南阳曲艺发展产生了积极而深远的影响，留下了极深刻的印象。

粉碎了“四人帮”，文艺得解放。饱受摧残的南阳曲艺也开始复生。当1978年，河南省文化局决定组织文艺活动来纪念“五·二三”毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》时，凌怡立即想到了南阳曲艺，他和罗庆兰一起联系组织了“南阳地区曲艺汇

报演出团”赴省演出。当三弦书《两亲家》、《女货郎》、大调曲《姑娘心里有主意》等在省会舞台上又叫响时，曲艺界的不少同志和朋友们都激动得热泪盈眶。凌怡满含深情地写了《带露鲜花今又开》的评介文章，发表在1978年6月15日的《河南日报》上。

陈云同志为评弹题词：“出人、出书、走正路”，为曲艺的健康发展指明了方向。凌怡为贯彻这个指示作了极大的努力。南阳的曲艺演员如胡运荣、马香串、陈友兰、李玉兰、张玉秀、李国全、雷恩久、张自新、鲁紫慧、王富贵、侯书凡等，哪一个没受过他的指导和帮助呢？直到去年夏季，他还陪中国曲艺家协会副主席、《中国曲艺志》主编罗扬和《中国曲艺志》编辑部副主任蔡源莉来南阳，顶着酷暑炎热，立即深入群众，连夜听曲，登门采访，还到五十里外的宛北重镇石桥，听了“石桥大调曲研究社”农民艺人的演唱，语重心长地作了指导。抓作品、抓队伍、抓活动、抓理论，工作第一，事业第一，勤勤恳恳，一丝不苟，他为曲艺事业付出了多少心血！熬过了多少长夜！跋涉了多少路程！

“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”。三十年来，凌怡和我们一起走过了崎岖不平的路，一起体验了愁苦、战斗与欢乐。南阳曲艺园地中几度荣与枯，春风吹又生，终于枝繁叶茂，根深蒂固，靠了许多园丁的辛勤培植，凌怡便是这辛勤的园丁之一。

近些年，为曲艺调演选拔节目，为《曲艺志》的资料调查，为给名老艺人录相……凌怡又多次到南阳来。每次来，都为南阳曲艺出力献策，广造舆论。无私的奉献，纯真的心性，他和南阳曲艺建立了深深的感情。

盆地人亲，白河水甜。为了曲艺的振兴，事业的开拓，愿凌怡和曲艺界的其他朋友们更多地到南阳来。

兰建堂及其曲艺创作

周同宾

曲艺作家兰建堂，1941年生，河南省南阳县新店乡人，现在南阳县文联工作。中国曲艺家协会会员，中国曲协河南分会理事，河南省文联委员，南阳地区曲协副主席。1957年开始发表曲艺作品。30余年来，共发表短篇曲艺作品141篇，中篇曲艺作品4部，曲艺评论及其它作品35篇。1964年，上海文化出版社出版了他的曲艺选集《夺算盘》。1965年，他参加了全国青年业余文艺创作积极分子代表大会。1979年10月，他作为河南曲艺界代表参加了全国四届文代会。早在“文化大革命”前，他的《女货郎》、《接闺女》、《喜相逢》、《两相宜》等段子，很多报刊转载，编入多种曲艺作品选集，广播电台经常播放，曲艺团队经常演出，蜚声海内外，誉满曲坛，在全国有广泛影响。党的十一届三中全会以来，他的作品多次获奖，其中河南坠子《请厨师》获河南省文艺创作优秀作品奖（1982年），河南坠子《庄稼筋飞车抢财神》获河南省首届曲艺创作奖（1985年），三弦书《王铁嘴卖针》获全国新曲（书）目比赛创作三等奖（1986年）。

四十年来，新中国的文艺事业经历了一个“马鞍形”，兰建堂的创作道路也是曲折的。

1956年7月，兰建堂高小毕业，回乡参加农业生产。为怕学得的几个字荒废了，就学着给报社、电台写新闻报道。1957年10月，县文化馆的同志去他家乡建立农村俱乐部，见他爱写作，就劝他写曲艺唱词。他生活在“曲艺之乡”，从小就爱听曲艺，民

间艺人的说唱，耳濡目染，早使他熟悉了说唱文学。自己身边的生活也给他提供了创作素材。因此，他很快写出了处女作《接大妈》，反映了农村的新人新事，充满清新的乡土气息。这个段子，很快在省群众艺术馆办的《群众艺术》1957年12期发表，而且不久被湖南人民出版社收入《夜话今昔》一书出版。兰建堂在一篇题为《千里之行始于足下》的文章中提到，《接大妈》发表后，“签发作品的那位责任编辑特意在卧龙岗文化馆的办公室里，会见了我这个步行30里、从乡下赶来的业余作者……经介绍，他叫张凌怡。这位帮我起步的老师谆谆教导，侃侃而谈，口如悬河，才华横溢，使我听得入迷如醉。相识后数十年交往不断，老师成为朋友。”第一篇的成功，使兰建堂和曲艺结下了不解之缘，开始了终生之恋。嗣后，一发而不可收，直到“文化大革命”开始，一篇又一篇作品相继问世，从中央到地方的大小报刊，经常推出他的新作。反映的生活面越来越宽阔，技巧也日臻成熟。这个时期，为什么他的作品多而好呢？首先，他始终生活在人民群众之中，和农民同呼吸，共命运。他的家住在在一个农村集镇，三教九流，五行八作，什么人都有，而且不管什么人，都愿和他交朋友，说知心话。街坊邻里，老亲旧眷，每逢红白喜事，总要请他到场；碰到棘手问题，总要找他解决；有了三灾八难，总要让他分忧；儿女婚事，要找他参谋参谋；起房盖屋，要找他合计合计。甚至连婆媳不和、姑嫂拌嘴、兄弟打架，也要找他评判是非，解决纠葛。他是农民群众的知己和贴心人。群众中的好人好事、赖人赖事、趣人趣事及纷纭复杂的矛盾冲突、斑斓多彩的生活画面，他亲耳听到，亲眼看到，有不少都成了他笔下的故事和人物。他作品的第一批读者或听众，首先是他身边的农民，是他的东邻西舍、婶子大娘、叔伯兄弟，写得“像不像”，有没有“情由”，他们也是第一批的批评家和鉴赏者。火热的现实生活，给了他不竭的艺术活力，使他的作品从弹丸之地的家乡

小镇，飞向全国，走进千家万户。

“文化革命”一声炮响，兰建堂立即陷入困境。开始，由于莫名其妙地收到几片香港寄来的剪报，被指控为“里通外国”，“闯将”们为他准备了几十斤重的牌子、几尺高的帽子，由于群众反对，党组织不支持，加上老天有情，骤降大雪，道路阻塞，他才幸免游街示众。但那几份剪报被煞有介事地送进了公安机关，存档备查，仿佛他的事已越出人民内部的范畴了。当然，从此，他不得不搁笔，痛心地丢下他心爱的曲艺。后来，几经曲折，他可以写作了。但四顾茫然，无所适从，写什么呢？那时，只允许写“帝德乾坤大，皇恩雨露深”式的“颂圣”之作和所谓“与走资派作斗争”的文字，只能高唱“就是好”、高呼“砸烂狗头”，真正有价值的作品很难产生。凭着作家的良心，他不愿趋炎附势，追逐时髦。他仍然关注着他的乡邻，关注着他所熟悉的农村生活。1973年，终于挣脱“三突出”“高大全”的桎梏，他写出了河南坠子《喜开箱》。在《河南日报》发表后，立即被广泛传唱。作品以美好的寓意，有趣的故事，生动的人物，活泼的语言，博得群众好评。但不久，就被人判定为“写中间人物”作品，是“文艺黑线回潮”的反映……风雨十载，百花凋零，兰建堂当然不可能拿出多少作品，但他并没有休息。他亲身经历了风云变幻，亲身体验了世态炎凉，耳闻目睹各种人事，深入思考了许多问题；作品虽没写在纸上，素材却积于心底。这些，对他以后的创作产生了深远影响。

粉碎“四人帮”以后，特别是党的十一届三中全会以来，随着整个文学艺术事业的复苏、繁荣，兰建堂的创作热情也逐步恢复、高涨，作品又一篇一篇接二连三地发表了，仅出席四次文代会归来后的近一个月的时间内，就写出了五个段子。他不仅写短篇，也写中篇，创作路子日趋开阔，创作题材日趋扩大。“文革”前十七年，曲艺作品多写“公公婆婆，针线笸箩”之类的生

活琐事，事件较小，分量较轻。新时期十年来，随着思想解放运动的深入和改革开放事业的发展，兰建堂的创作思想也日趋深刻，作品描写了重大题材，触及了社会问题，加重了思想内涵。

《请厨师》、《庄稼筋飞车抢财神》、《老叫驴传奇》、《双击掌》等篇，题材本身都是沉甸甸的。得奖作品《王铁嘴卖针》，虽仍是生活段子，却不止于写农民生活水平的提高，而着重展现了农民精神面貌的变化，价值观念的更新，并绘形绘色地、令人信服地揭示了王铁嘴这个旧卖针艺人在新生活面前的困惑、矛盾到最终理解的心理历程。近来，为了形象地反映解放南阳这一重大历史事件，兰建堂正准备撰写长篇曲艺说部《宛东会战》。为此，他通过各种渠道，找到了可能找到的当年参加宛东战役的解放军将领，或登门采访，或书信联系，写下了大量笔记。他跑遍了宛东战役旧战场，深入群众，调查访问，搜集了大量的素材。他还不惜工本到处搜求，弄到了近300万字的关于宛东战役的史料、资料、回忆录。这是一项大工程，具有明显的现实意义和历史意义。完成后，将为读者和观众展现解放战争中的一幅波澜壮阔的历史画卷。

二

“文革”前的十七年，由于片面强调文艺为政治服务，不少作品流于“写中心，唱中心，画中心”，曲艺作品更为明显。这样做，大大削弱了文艺作品的思想内涵和艺术感染力，也大大地束缚了作家的创造力和艺术才华。但我们发现，兰建堂在自己的创作实践中，却能在社会主义方向的大前提下，努力地忠实于生活，忠实于艺术，不单纯地去趋附时尚，不硬去配合中心，总要将自己的作品搞成尽可能完美的艺术品，不是标语口号式的，不是瞎编个故事直概概地去传达、表现某种指导思想。这是他的可贵之处。

他早期的作品，多写农村生活中的新人新事新风尚。这些作

品，如路旁的野花，林间的朝露，村头的晚风，优美，清新，舒适，令人赏心悦目，精神怡然；这些作品，来自群众生活，如民歌里谣，乡曲野唱，如质朴善良的老奶奶或伶牙俐齿的小媳妇讲的乡里传闻，生活气息浓郁，充满南阳盆地、白河两岸所特有的泥土味，红薯味，读起来，听起来亲切，家常，有一种返朴归真的神韵；这些作品，人物形象真实而生动，不管是老两口、小两口、亲家俩、妯娌俩、父子俩、兄弟俩，也不管是老支书、小会计、牛把儿、老保管、售货员、老铁匠、放牛娃，读起来，听起来，使人如见其面，如闻其声，就像又碰上了自己曾经十分熟稔的那各色人等，描绘了一幅幅农村生活的风情画和风俗画，塑造了一组组鲜明的农村人物群像。固然，这些作品差不多都打有那个时代的特有的烙印，但作品所反映的生活，所塑造的人物及人物的好思想、好品质都是真实的。“文革”后，人们在慨叹世风日下，人心不古时，不是常常一往情深地怀念五十年代、六十年代初期的世道人心吗？

新时期以来，兰建堂的作品和“文革”前有明显不同，简单地说，就是分量重了，思想深了。这是全党全民关于“实践是检验真理的唯一标准”的讨论的结果，是整个文艺界思想解放的结果，也是兰建堂创作思想和创作实践的一个飞跃。写于十一届三中全会之后不久的《春暖花开》，反映了“文化革命”中“四人帮”对农村经济政策的严重破坏，歌颂了敢于和“四人帮”“左”的路线作针锋相对斗争的县委书记的凛然正气和革命精神。作品基调昂扬，读后给人以激励，给人以希望。如《风雨盼亲人》写的是烈士张志新临刑前回家见到自己女儿的摧人心肝的别离场面；中篇说唱《老叫驴传奇》通过一头驴的悲喜剧，痛快淋漓地揭露控诉了“四人帮”一伙的倒行逆施；中篇说唱《双击掌》通过曲折的故事情节，鲜明的人物形象，以两家近邻的“世仇”及一节节矛盾冲突为主线，表现了“文化大革命”对人与人

之间正常关系的破坏，和在人的心灵深处留下的久难愈合的创伤，同时歌颂了一代新人不计前嫌，真心诚意帮助、教育后进的广阔胸怀。近年来创作的得奖作品《王铁嘴卖针》，虽仍是生活段子，却注入了作者对当代生活的思考，明显地不同于“文革”前的那些赞美新人新事的作品。

尽管不少曲艺作者鉴于曲艺的不景气，冷却了热情，懈怠了创作，但兰建堂仍一如既往，热爱曲艺，矢志从一而终，仍孜孜地追求，苦苦地写作，不断拿出新作。更可贵的是，作品的思想性、艺术性正在不断提高。

三

不了解情况的人，总认为兰建堂写曲艺唱词简直如喝凉水一样容易，下笔千行，一挥而就，更有人形象地称之为“顺笔流”。其实，由于他对作品的构思、语言要求很高，他的写作是很艰苦的。曲艺唱词是提供曲艺演员唱给观众听的。因此，必须能唱（不少人的曲艺唱词只能读，不宜唱），还必须能让观众听懂，听好。兰建堂在动笔之前和写作当中，是念念不忘这两点的，时时处处从演员出发，为观众负责。有时，为了编一个圆满的故事，甚至为了一个理想的开头，往往数易其稿。有时，为了一个合适的韵脚字，往往搜索枯肠，苦思半日，大有“吟安一句诗，拈断数茎须”之状。因此，他的作品是有其艺术特色的。

曲艺的脚本，本身就是文学作品。语言是文学的第一要素。曲艺作品的语言也十分重要。有人的曲艺作品，文学性尚有，但没有曲艺味，让人读读勉强可以，但不能被之管弦，付之歌喉，演唱效果极差。有人的曲艺作品，曲艺味尚有，文学性不足，水词连篇，拖沓拉杂，艺术欣赏价值极低。兰建堂的语言，既注意了文学性，又注意了曲艺味，使二者得到了很好结合，是带有文学性的曲艺语言，是文学语言的曲艺化。他使用的当然是“老妪可解”的大众话，但是经过加工提炼的大众话。他特别注意语言

的形象性和音韵美。在《接闺女》中，写王大娘催老伴起来去接闺女，不是“王大娘喊醒老头子儿”，而是“王大娘蹬蹬老头胳膊肢儿”。老两口的对话，都十分恰切地符合自己的身份，又极能表现人物的性格，光听语言就能听出谁在说话，而且能想见说话者当时的神情。《王铁嘴卖针》通篇生动活泼，幽默风趣，成功地体现了王铁嘴这个卖针艺人的鲜明个性。比如王铁嘴刚开始卖针时那一段说白：

“同志们不了解情况，我这钢针可不是一般的钢，是上钢、武钢、鞍钢、宝钢特制的一种高级合金钢。造出的针，特别的硬棒，特别的漂亮。那真是明晃晃，亮堂堂，银子掺钢雪加霜，现代化技术抛过光。性能特别强，名牌高质量，畅销五大洲，过了太平洋。连美国机器人穿的衣裳，都是我这钢针做的……”

句句是夸针，句句都在塑造着巧舌如簧的王铁嘴。卖针的都夸针；但这一段“夸针词”只有八十年代的王铁嘴才能说得出来。

兰建堂并不刻意编织曲折离奇的故事，而总是把更多的笔墨用在表现人物、塑造人物上。他善于通过描绘画面、渲染气氛来写人物。比如《请厨师》中写王大超老两口准备用家常饭招待县委书记的那一段：

听说贵客刚来到，
多年没见头一遭。
满心满意招待好，
老两口忙得不开交：
热一壶自制陈曲香米酒，
弄一盘山区特产鲜杨桃。
煮五个绿皮咸鸭蛋，
调一碗豆腐拌蒜苗。
王大伯知道客人爱挑饭，

下功夫擀了一碗豆面条，
王大娘泡了一盆芝麻叶，
又搬过来擂臼榷辣椒。
这样待客真稀少，
更可笑锅灶里又把红薯烧……

这顿精心准备的农家饭，既表现了王大超两口子对县委书记的真情感，又表现了县委书记联系群众的优良作风。几乎没一句是直接写人物，而句句都是在写人物的。

传统曲艺多用铺陈手法。铺陈就是我国文学自《诗经》以来传统艺术手法“赋、比、兴”的赋。兰建堂善于铺陈。铺陈并不是漫无目的的堆砌，而是有选择地把有关事物一件一件地、细致入微地铺排直陈出来，给人以纷至沓来、目不暇接之感。通过铺陈，唤起人们对生活的回忆，造成气氛，从而感染人。在《喜开箱》中，箱子里的物件是这个段子的“胆”，必须写足写透。这里就用了铺陈的手法，把箱子里的东西一件件具体写出，并大肆渲染，收到了塑造人物、推进故事的良好效果。再如《接闺女》中，王大娘给老伴许愿：

今天要接回咱闺女儿，
我给你做些好吃食儿：
捞面条儿，包饺子儿，
鸡蛋炒得香喷喷儿，
卷糕馍，虚腾腾儿，
大肉块子油浸浸儿，
白干酒，甜丝丝儿，
我斟你饮喝半斤儿……

写老伴就王大娘数落他把亲戚送的苹果树留给了大伙儿，教育王大娘：

到夏季，厚厚的树叶遮着地儿，

大伙儿开会有凉荫儿。
过几年，苹果结成蒜辫子儿，
红不溜溜喜煞人儿。
一年收它几千斤儿，
一家分了几篮子儿，
咬一口，顺着嘴流甜水儿，
从头顶甜到脚后跟儿，
你可忘了啥滋味儿……

这些铺陈的描写，都生动活泼，很有生活气息，很有表现能力，增强了作品的艺术感染力。

曲艺作品的开头很重要。如果开头平冗枯燥，演员唱不出感情，听众稳不住情绪，两方都不能“进戏”，势必影响演出效果，即使后边有相当出色的内容，也很难为听众接受。好的戏曲作品，有所谓“凤头，猪肚，豹尾”的说法。兰建堂的不少作品可算“凤头”。有写景开头的，如《两相宜》：

呼啦啦，狂风平地起，
黑漆漆，疙瘩暴云来的疾，
明闪闪，电光照人眼，
轰隆隆，雷声震头皮。

有写人开头的，如《请厨师》：

王庄有个王大超，
烹调技术特别高。
谁家待客娶媳妇，
总要请他做酒肴。

有写事开头的，如《老叫驴传奇》：

红旗公社左家集，
出了件事情真稀奇，
大队召开群众会，

造反派斗人又批驴。
有写场面开头的，如《女货郎》：
 村中间，大路旁，
 只围了男女老少一大帮，
 挤的挤，抗的抗，
 吵的吵，嚷的嚷；
 正中间站着一个大姑娘。

无论怎样的开头，都写得引人入胜，像有一根无形的绳子，作品开篇就把你拴住，叫你非读下去，非听下去不可。

此外，兰建堂的曲艺作品在构思、叙事、运用群众语汇以及追求句句入韵、一仄一平的韵脚安排诸方面，都有一些特点，这里不再论及了。

兰建堂正在盛年，前面的路还长，他的曲艺艺术还在发展。尽管曲艺的创作和演出面临许多困难，但凭着他对曲艺事业的忠诚，对读者和观众的忠诚，还要继续跋涉下去。我们坚信，他会继续为人民奉献出无愧于时代的曲艺作品的。

波榛撷英 孜孜不倦

——记曲艺作家阎天民

徐清才

阎天民是河南省曲艺界有影响的曲艺作家。他自六十年代开始曲艺创作，先后在地、省、中央级报刊杂志上发表各种形式的文艺作品二百余篇；搜集、整理三弦书、大调曲传统曲段三百余段，近百万字。三十多年来他波榛撷英，孜孜不倦，对推动曲艺发展、繁荣曲艺创作，抢救民族文化遗产，做出了卓有成效的贡献。

阎天民，汉族，1939年生于南阳县潦河乡张茂庄村，1955年毕业于开封艺术学校，1956年调南阳县文化馆，后到文化局工作。现为中国曲艺家协会会员、中国民间文艺家协会会员、中国俗文学学会会员、南阳地区民间文学研究会副主席。

阎天民出身于知识分子家庭，自幼受家庭薰染，加之自己刻苦好学、厚积幼工，有较好的文学底子。他在孩提时代就对家乡的山川田园，戏曲曲艺，特别是流传在白水岸边的民间口头文学，产生了浓厚的兴趣。还在小学读书的时候，他就常在课余之时写写画画，借以歌颂家乡的风物人情或褒贬善恶。1952年初中毕业考入开封艺术学校受教于武秀芝、张彬、丁折桂、李永海、赵铮等诸位老师，从此便开始了他的艺术生涯。1956年调入南阳县文化馆主管群众文化及文艺创作，更使他如鱼得水，潜心艺海。当时他常搞中心工作，受农村生活的感染，农民甘苦的激励，就开始学文艺创作。他的处女作短篇小说《黑哥》1958年发表于《河南日报》，初见才华。1980年改编的中篇说唱《闯江

记》更见笔工，该作曾在河南省文艺创作评奖中获奖，并由河南人民出版社出版为单行本；河南坠子《将军还银》曾获《豫苑》优秀作品奖；曲艺《卖马记》被收入《河南省三十年曲艺选》一书；《货郎下乡》发表于1964年《奔流·戏剧专刊》第五期，曾由申云同志演出在省电台播放，这个节目在农村广为流传；大调曲《张衡观天》，被选送福建前线对台广播；1979年，他以东汉著名科学家张衡的事迹为素材创编了历史剧《张衡》，由南阳县豫剧团首演，并参加南阳地区戏剧汇演获剧本创作二等奖；小戏剧《姑娘的心》在参加河南省军区文艺汇演中获奖并拍了电视。除了创作以外，他搜集整理了三弦书、大调曲传统曲目三百余段，由河南省戏剧工作室辑印成书，为保存民族民间文学遗产，为研究社会学、文化志、曲艺史提供了珍贵的资料。

阎天民是一位创作勤奋、富有毅力、才思敏捷、虚心好学的曲艺作家。三十多年来，数百万文字从他的笔端流出，大多是在他工余、饭后、假日、灯下完成的。有时走路、骑车子下乡也成了他构思作品的最佳时间。腹稿成型，挤时间成文，这是他长期养成的创作习惯。《货郎下乡》就是根据他平时的生活积累，在为一个业余作者作创作辅导的下乡路上构思成型，在一个农村牛屋的小油灯下写成的。他的创作态度严谨，一篇文章写成，他总是先自己吟唱，拍案击节，斟字酌韵而后交演员演唱，听观众意见，直至改得较为满意为止。他作品的描写对象基于对人物的了解，出于对时代的认识。他博见广闻，创作面广，尝试形式亦多，如小说、曲艺、评论、民间文学、散文、速写、戏曲等文学形式均有所作。

大题小写，以小见大，从小人小事中见社会，这是阎天民作品的一个特色。河南坠子《张衡观天》通过科学家张衡预报陇西地震的遭遇，可见张衡一生坎坷，并通过张衡的遭际，窥见了封建社会的黑暗与腐朽。《货郎下乡》则通过一个青年货郎送货下

乡的细微小事，歌颂了三年困难时期过后的农村新貌，并以此展现了社会主义商业的一代新风，描绘了一派欣欣向荣、多姿多彩的农村生活画卷。《卖烧鸡》也是通过对一个卖烧鸡小贩的描写、塑造了一个开拓型的新人，揭示了改革的必然趋势，歌颂了新意识的萌发与成长。

阎天民作品的另一个特点是舒卷得体，朴实流畅。他的作品既不追求离奇的故事情节，也不拣用华丽的语言敷饰。贵在能从畅述中见情，从真实的生活中见奇妙。舒则，似山水无阻一泻而下；卷则，如溪流绕谷闻声而不见。在语言的表达上，长于使用洗练的大众口语，用生活中的普通用语阐述深奥的哲理，勾勒人物的特有性格。他的文章像一株山花野卉，虽不见嫩枝茂叶却清香四溢，更像一个妙龄村姑，虽不见华服装饰但风韵十足，给人以难忘的自然美。

阎天民的作品，还善用细节组织矛盾，长于从行动中刻画人物。他的文章很少有冗长的政治说教和空洞乏味的景物或心理描写，常从一些细微、真切的细节上开掘人物的内心活动。凡是他笔下人物的一个转眸，一投足举手，无不服务于刻画人物，无不服务于展现人物的性格特征，使人物在特定的行动中推进故事，发展矛盾，从而达到剪枝蔓，立主干的目的。正像他的《货郎下乡》中的如意，对路遇“大婶”帮忙拿东西这一细节，不仅设下了故事期待，而且预示了未来故事另一个高潮，从而推动了故事的发展。类似这些自描手法，三语两笔几个人物的形象便明晰可见，如在眼前，乃至他们的神情、笑貌、脾性、追求都已棱角分明。

兼备可读性和可演性，也是阎天民作品的特色之一。因他长期从事文艺管理工作，接触曲艺艺人较多，熟知曲艺是一门综合艺术，与其它艺术门类另有不同的特殊要求，所以他的作品从编织故事到铺设情节，总是力求做到节奏感强，韵律规范，便于

演唱，语言洗练明快，追求上口，构词着意生活，形象有益于刻画人物，遣词生动准确，易于弥补说唱文学一次过的形式不足，使演员有用武之地。这是他作品具有演唱性的主要特征。同时他的文章还有通融达理的文学性、知识性和多侧面多层次的审美意识，即是一首儿歌，一个书帽，他都尽力追求其文学价值。

如前所述，阎天民知识面广，创作领域宽，在他的笔下，上有千古名人张衡、百里奚、戒马倥偬的将军；下有农民、工人、基层干部、商贩、战士、学生等平民小辈，通过对这些不同地位、不同境遇、不同追求以及各自不同遭际和行为的描写，组成一幅五彩斑斓的生活画卷，概括、揭示、再现了人生云海的波峰与波谷，同时也为他自己筑建了长存于世的艺术之塔。

追求引发动力，阎天民数十年来不仅有宛如喷泉般的创作欲望，而且对民间传统文学的搜集、整理，特别是对传统书目的挖掘整理有着严肃的责任感，简直到了如痴如迷的地步。尤其是近几年，他担负行政工作以来，繁重的任务压肩，加之他社会活动又多，除了组编南阳县《民间故事集成》、《歌谣谚语集成》以外，还担任着南阳地区《歌谣》卷的主编。就在这种情况下，他跑乡间、串城镇、座谈艺人、查阅文字，搜集、整理了三弦书段子和大调曲生活段子数十万字。如此庞大的文字工作，翻阅、校勘、抄写一遍谈何容易呵！阎天民竟然做了，做成了。

数十年坚持不懈的奋笔拼搏，他在创作上已经取得了可喜的成绩，在搜集、整理、保存民族文化遗产方面的贡献更是卓有成效。他虽饮誉中州，名注史册，但他并没有躺在已有的成就上陶醉，仍是手不释卷，笔不离手，不失一刻地从岁月的海绵里寻挤着时间，挥洒着汗水、心血，为文艺事业的繁荣、发展而辛勤耕耘。

曲苑耕耘慰平生

——记中国曲协会员 《传奇故事》编辑刘建勋

任建谊

站在我面前的是刘建勋吗？若不是他自报年龄，我怎么也难猜他已年过花甲。只见他满面春风，精神抖擞，洒脱轩昂，谈吐自如。在省会的报刊、电视台，读者对刘建勋这个名字并不陌生，他才思敏捷，笔耕不辍，已在曲苑辛勤耕耘近四十个春秋，为振兴繁荣我省的曲艺事业奉献了毕生心血。

潜心创作硕果累累

刘建勋在青年时代，就与曲艺结下了不解之缘。翻开他珍存的厚厚几本作品的剪辑，我立刻就被吸引住了。河南坠子、山东快书、相声、数来宝、小戏曲、杂文、评论等，少说也有三百多篇。他的作品题材新颖，情节生动，寓庄于谐，风格独特。河南坠子《好媳妇》在《奔流》发表后，先后被省内外七个说唱团体演唱，至今省、市电台还在继续播出录音，省戏校曲艺班也作为保留节目，久演不衰。讽刺出纳员服务质量差的山东快书《不罗嗦》，具有强烈的艺术感染力，每次演出，都把观众笑得前仰后合，开怀舒心。在几十年的创作活动中他体会到：要繁荣曲艺，必须“两条腿走路”，既有创作，又有理论。在评论文章中，他旗帜鲜明，褒贬及时。对那些台风好，路子正，内容健康的曲艺演出，他看后连夜撰文，大加赞扬，反之则写批评文章，予以鞭笞。他的评论作品《曲艺舞台亟须净化》首发于《天津演唱》，

后选入《全国报刊编辑文艺作品选》，此文以针砭时弊的犀利笔锋，抨击了当今相声舞台上的形形色色不正之风，为曲艺界伸张了正气。他创作的小戏曲《该办不该办》在郑州市第六届群众文艺汇演中，获一等创作和演出奖。和郭治国合作的独幕戏曲《新房》获河南省第三届职工文艺汇演二等创作演出奖。1979年至1982年，他先后为台湾同胞创作了数来宝《千里寄婴》、《想奶奶》、《连心桥》和配乐朗诵诗《画笔》等作品，均被中国人民解放军前线广播电台采用。其中《想奶奶》定为保留节目，《连心桥》获前线台优秀文艺作品奖。

乐为同行讴歌奉献

“尽管说唱艺术被一些人认为地位低下。但我省仍有许多作者、演员为此献出了一生。不把他们写出来，我就感到吃饭不香，睡眠不安！”刘建勋说到做到，从无戏言。他现任中国曲艺家协会会员、郑州市剧协理事、省会四家新闻单位的通讯员、《传奇故事》编辑。工作之繁忙，可想而知，但他依然写了数以百计的曲艺界人物专访、通讯报道。曲艺作家郑永昌在创作长篇大书《黑虎闹东京》即将脱稿之际，一场大病缠身，形容枯槁，别人劝他暂时停笔，他不听劝告，硬是趴在病榻上忍着剧烈胃痛，完成了全部作品。刘建勋再也抑制不住创作激情，多次采访，彻夜不眠。《汗洒曲苑花自发》的人物专访，很快在省报刊出。省曲协副主席赵铮，献身曲坛，事迹感人，他在省市报刊、电台，多次报道了她。对曲坛新秀，他更是倾注了满腔热情，关怀支持。《小荷才露尖尖角》，介绍了省戏校曲艺班学员们的成长过程，在社会产生了一定影响。曲艺班的全体同学亲切地称：“刘老师是我们的校外辅导员。”他待人坦率、诚恳热情、办事认真，去年举行的“华中杯”全国河南坠子明星大赛结束后，他还为西安市曲艺团的刘宝麟，广州战士杂技队的王桂荣等专门寄去

了登载此消息的报纸，直到他们寄来回信，刘建勋才如释重负。

热切关注曲艺动态

几十年的风雨春秋，刘建勋在曲坛默默耕作，总发稿量不下千篇。1988年就有64篇文章见诸于报端，其中曲艺题材占半数以上。凡省内举行的一切曲艺活动，都留下他的足迹，积极采写报道开幕消息、演出评介和侧记、花絮等。1986年全国举行新曲（书）目录像评比，1987年举行的“水仙杯”中青年曲艺邀请赛，1988年河南省首届艺术节，以及最近刚结束的“华中杯”全国河南坠子明星大赛，他都辗转往复，进行了现场采访，从未漏掉一条消息。

有这样一件感人的事情使人难忘。1987年10月“水仙杯”15日开幕，16日上午10时以前必须将消息稿件送到晚报。当日上午大会派不出车，又赶上大雨倾泻，刘建勋心急如焚为了不耽误发稿时间，他毅然从省文化厅招待所门口登上102路电车直奔郑州晚报社，谁知电车只到空压机厂，离报社还有二站路，又没拿雨具，他一头扑入暴雨之中。当他精疲力尽、浑身透湿地站在报社文体部同志的面前时，记者被感动了，大会领导对他进行了高度赞扬。当16日下午看到登出的消息时他欣然于怀。在郑州晚报社有这样一句话：“只要刘建勋一来就是曲艺新闻。”这样感人的例子，在他的写作生涯中举不胜举。经常有些同行纷至沓来，他都热心为其服务。与此同时，他学习有关政策，不断探索钻研曲艺业务，研究观众对曲艺的审美爱好。他常说，“不是曲艺不景气，而是我们有些演员不争气；不是观众不爱听，而是我们的曲艺作品不够精。怨天尤人不行，自暴自弃更不行，要与时代同步，合上节拍，创造出更多受观众欢迎的作品。”

“莫道桑榆晚，为霞尚满天”。我们期待着刘建勋这位曲坛老将获得新的更大的收获。

走城串乡八万里 说古唱今四十年

——记河南坠子著名演员刘宗琴

李小娟 刘建勋



提起河南坠子演员刘宗琴，那真是“钟在庙内声在外”。在曲艺舞台上，在电视荧屏里，在联欢晚会上，在“空中书场”节目中，她那粗犷豪放的演唱，独具一格的说表，引人入胜的故事，在广大曲艺观众的心目中，留下了深刻难忘的印象。

饮水思源 热情讴歌新时代

1928年3月，刘宗琴出生在

河南省登封县大冶镇一个贫苦的

农民家庭。穷困的生活，迫使她八岁就给人当了童养媳。十二岁那年，又赶上老天大旱，农民啼饥号寒，她被逼无奈，只得走上艰辛的谋生之路——说书。她拜河南坠子艺人刘魁为师。在师父严格要求下，击板学唱，冬练三九，夏练三伏，披星而出，戴月而归，河堤迎风喊嗓练气，树林深处背诵曲词，就这样日复一日，年复一年，打下了扎实的基本功底。学会了几个段子，便随师走村串镇流浪卖艺。刘宗琴天资聪慧、学艺刻苦，老师看她是个好苗子，也就倾囊传授。随着时间的推移，她学会了《呼家将》、《瓦岗寨》等几部大书，从而雏燕展翅、凌空飞翔。十四岁就闯江湖，奔西安、宝鸡站棚演唱，崭露头角。由于她为人诚恳，谦恭好学，在西安结交友师刘喜禄，又教会她《响马传》、《西

《凉国找父》等长篇书目。此时他已和段国顺完婚。国顺能拉会唱，二人志同道合，妇唱夫随，日积月累，刘宗琴的艺术也日益成熟。1946年她重返河南，又能唱一些金戈铁马的“三国”段子，便与闻名郑州的刘明枝、刘桂芝搭伙同棚献艺，被人们亲切的誉称为“河南三刘”。从此，她名声大振。艺术道路上的激烈竞争不容她有丝毫倦怠，她如饥似渴的寻师求教，在郑州结识了为人正直、肝胆豪爽的艺人陈河和琴师丁忠志。这位陈河义师以诲人不倦的精神，精心传艺，一字一板、“死口死词”地教会刘宗琴《杨家将》、《大红袍》、《狄青》等袍带书目。有了这些“看家活”，她便独挑大梁，领班组穴往返于开封、郑州、新乡、安阳等地。她那宽厚遒劲的嗓音，粗犷豪迈的表演，字字铿锵的“白口”令人叹服。她的书迷遍布我省城乡，千家万户。一次她在密县农村演出，没等开演，台子前边已坐满了黑鸦鸦的上千观众，邻村十几里外的农民手举火把还陆续拥向书场，在这星星般一串串的人流中，一位姓丁的老人不慎失足跌进山沟腿骨摔折，村民们慌忙找来门板要抬他去医院治疗，可这位老人却说：“不要送医院，把我抬到书场，我要听刘宗琴说书。”众人拗不过他，只得把他抬进书场。耳听坠琴高奏，简板连击，鼓声叮咚和刘宗琴丝丝入扣的说唱，出神入化的表演，丁老汉早已忘记了疼痛，直到书尽散场，人们才把他送往医院。

1948年，郑州解放，大地回春。刘宗琴带头“放鞭唱戏”，积极参加迎解放庆翻身义演。这个倍受歧视走江湖卖唱的穷艺人，一跃而成为受人尊敬的文艺战士。地位的变化使她精神面貌焕然一新。1952年在新乡“曲艺改进会”的帮助下，她认真把自己保留的书目进行复查、改造，剔除其中宣扬神灵鬼怪、封建迷信、污言秽语等糟粕部分，代之以健康有益的内容，要为人民唱好书。

1954年刘宗琴参加了河南省曲艺团，党的关怀和优越的工作

环境，使这个对艺术执著追求并有一定造诣的人民演员如鱼得水，似虎添翼，浑身上下有使不完的劲儿，她的演唱技艺更加精湛。1957年参加河南省首届曲艺、木偶、皮影汇演，一曲河南坠子“李逵夺鱼”艺惊四座，夺取演出、演员双项优秀奖，捧走两面锦旗。1958年她随河南代表团赴北京参加全国第一届曲艺汇演，在名家荟萃群芳争艳的盛大艺术交流活动中，她演唱的坠子新书《女状元》又被评为优秀节目，受到周总理的亲切接见并出席了全国第一届曲代会。1958年11月至1960年毛主席视察河南及先后召开的两次“郑州会议”期间，刘宗琴又荣幸的为毛主席、刘少奇、周总理等国家领导人演唱。一个从旧社会过来的说书艺人，能够受到党和国家领导人如此厚爱，常使她激动得热泪盈眶，心潮难平。因此她对党对人民有无限的爱，对新中国抱有极大的热情。她以河南坠子为手段放声讴歌新时代，她努力配合党的各个时期的中心任务成功的演唱了《渔夫恨》、《三换春联》、《大战行鹊岩》、《宋老定买地》、《挑义打虎》、《借驴》、《常广印降伏火龙山》、《“八一”风暴》、《舌战蒋介石》、《杨水才》、《威震敌胆》等五十多个新曲（书）目。在说新唱新上取得了优异成绩。更可喜的是这个解放前“斗大字不识一石”的穷艺人，在党的哺育下竟能掂笔创作。她曾整理改编《舌战小炉匠》、《双雄会》、《赵春娥三夺扫地权》等优秀曲段。由于刘宗琴在继承发展河南坠子这一民间艺术上作出卓越贡献，党和人民给予她更高的荣誉。六十年代她就光荣的加入了中国共产党，后被推选为中国曲艺家协会理事、中国“曲协”河南分会副主席、河南省政协委员、全国“三八”红旗手。

切磋技艺 多为人民献好书

刘宗琴常说：“艺术是奉献给人民的，我的艺术是观众的认可，观众的认可对我是最大的奖赏。”是的，刘宗琴蜚声曲坛，事业成功了，但做为一名共产党员，使她清醒地认识到，荣誉、

喝采，只能作为前进的动力，而不能成为获利的资本。她要全身心扑在坠子艺术上，不断探索、研究，向艺术顶峰攀登。刘宗琴擅演长篇大书，而大书则要求演员在口齿、声调、语气、节奏、用语等多方面有过硬技巧。常言说：“七分说，三分唱”，几十年的磨砺，刘宗琴的说表功力精深，在叙述故事时已达到“说忠臣负屈冤，铁心肠也须泪下……言两阵对圆，使雄夫壮志”的境地。一部《杨家将》她唱了四十年，这四十年也是她历尽沧桑呕心沥血改革创新的四十年。早在五十年代她就和曲界文人王镇南、冯金昌等切磋书词、曲腔。进入八十年代观众审美情趣的日益提高，宗琴同志要让大书艺术合上时代拍节，使其说唱的《杨家将》更趋完美，她除在书词上斟字酌句，提炼增饰，在唱腔上也苦心揣摩。《砸御匾》一折是《杨家将》中的精品，刘宗琴唱的是中路坠子，但她又不拘泥“中路坠子”的刚健豪放之特点。在《砸御匾》中：谢金吾夸官路经“天破杨府”，扒了杨家的牌坊砸了杨家的匾，被杨排凤痛打一顿之后，谢金吾要上金殿参“御状”的一段唱：

谢金吾上了八抬桥，
这时候才觉得混身疼。
摸了摸前前后后净血痕，
把中衣粘得紧绷绷。
腹内只觉得心肝乱动，
周身的血脉胡乱冲，
心越动害人的心越重，
设毒计颠倒黑白假造冤情。
头一本我参上皇王金殿，
二一本我参上养老官，
两本参不倒余太君，
今生我把谢字更。

午朝门外下了轿，
趔趔趄趄上龙庭。
连滚带爬双扎跪，
未曾动本痛哭失声。

仅十六句词，刘宗琴就用“中路坠子”、“乔派坠子”、“河洛大鼓”三种不同风格的唱腔巧妙融会，把谢金吾恼、羞、烦、燥、刁、钻、恶、毒的复杂心理表现的淋漓尽致。而当宋王真宗赵恒宠信奸佞，误斩忠良余太君时，忠臣寇准上殿保本，苦口婆心、语重心长奉劝皇上赦免太君的大段唱腔，则又把曲剧“银扭丝”、豫剧“二八”板化进坠子声腔，采用掏板、闪板、垛板、抡板等各种板式，把一个两代元老、智广谋深、对皇上赤胆忠心又敢于直言谏君的治国老英雄刻划的栩栩如生。又如：唱到赵恒传旨把余太君绑赴法场，老太君高喊一声“苍天……我冤枉！”的一段唱腔，则用散板起腔，内加寒韵，悲壮激愤，如泣如诉，一曲唱完观众含泪喝采。改好《砸御匾》她搜索枯肠，说好《大红袍》她绞尽脑汁。为了大书的改革刘宗琴倾注了多少心血呵！真是“衣带渐宽终不悔，为伊消的人憔悴。”而今，这些曲（书）目虽已录制成盒式带畅销发行，并已成书多次出版，但刘宗琴还在边唱边改，向更高的艺境迈进。

当好园丁 呕心沥血育新苗

老牛自知黄昏到，不用扬鞭自奋蹄。1985年刘宗琴退休了，但这位两鬓银霜的曲坛老将，虽近花甲，壮心不已，人在家中，心在曲坛。她不仅希望曲艺振兴，更渴望曲艺界多出一些新秀，后继有人。因此她经常放弃个人休息，千方百计，培育新生力量。除在省曲艺团培养学生外，还往返各市（地），对各种不同的学习班、曲艺学校进行教学活动。如：河南坠子中长篇青年演员进修班、舞阳工区曲艺学习班、省群艺馆曲艺培训班等。在这些曲苑里，她洒下辛勤的汗水，培育着曲坛幼苗茁壮成长。1987

年，她应聘前往天津北方曲艺学校任教，深夜不寐编写教材，黎明即起潜心教唱。她一腔一字、一招一式从严执教，又希望学生广采博取吸收融汇，结合自身条件练出人民喜爱的艺术。她的学生陈梅生、李爱红、徐兰香孜孜不倦、刻苦学习，在毕业汇报演出《砸御匾》时，掌声不绝。该校师生夸赞说：“河南老师刘宗琴，精心传艺到津门，喜看名师出高徒，中路坠子有新军！”

曲坛宿将刘桂枝

概述

话说二十世纪三十年代以后，在中州大地曲坛上，升起了三颗璀璨的明星，这就是受广大曲艺听众爱戴推崇的“三刘”——刘桂枝、刘明枝、刘宗琴。她们各有自己的艺术特色，各有自己的代表作品，也各有自己的听众群，她们的艺术生涯都在五十年以上，为河南曲艺史写下了光辉的一页。花开三朵，单表一枝，本文就专向大家介绍三刘中的一员——刘桂枝。

初露头角

在内忧外患、灾难深重的1922年，刘桂枝诞生在河南省中牟县刘集村一户贫苦艺人的家里。七八岁上，她进了本地的小学，正值冯玉祥将军推行天足运动，小桂枝高兴极了，再也不受缠脚的痛苦了，她用嘴咬断了裹脚布上的线疙瘩，抖开裹脚布，蹦蹦跳跳回家了。然而由于家贫，她还是失学了。

她父亲刘狗留是一位河南坠子的琴师。颠沛流离的演唱生涯，既使小桂枝受尽了饥寒交迫的人间辛酸，但同时也给她以耳濡目染的艺术薰陶，在父亲和其他老一辈艺人的带领下，她从小喜爱曲艺。1932年十岁的小桂枝开始“擦边”，偷听父亲他们演

唱，十一岁时她居然学了几个小段，因此就于1933年开始了正式的演唱生涯。当时她会唱《大姐买金钗》、《妓女告状》、《三怕老婆》几个小段。后来由于住旅店欠账太多，他父亲就把书写到后晌马村（签订演出合同就叫“写书”），而她却只会三个小段，怎么办？艺是逼出来的，无奈只好现学现卖，父亲就教她《张廷秀闹花园》，她担任演唱部分，她父亲伴奏兼扒白口，就这样推上书场唱了三天，硬是把《张廷秀闹花园》拿了下来。说来也怪，“邱祖爷”（坠子界敬奉的祖师）保佑，该吃唱曲这门衣饭。她天资聪颖，一学就会，一听就记住，掌握了《张廷秀闹花园》以后，她就胆大了。在后晌马村唱完三天之后，就跟随父亲进了郑州市老坟岗“一品香”茶棚对面的说书棚，这算是进了正规的书棚，见了大世面。但卖的还是《张廷秀闹花园》，就这么唱到头重返回来，一部书说了无数遍，到刚满12岁，就唱响了，她已经可以分到四股半账，达到演唱棚里的最高分。这时说书行里和广大观众都知道有个唱好书的小妮——刘桂枝了。

投师求艺

刚进老坟岗一个多月，把《张廷秀》唱熟了，就又下乡了，当时她师父坠子演员段明一跟她一块串乡。提起这位良师，刘桂枝充满了崇敬之情，她说：“我的艺术都是段师父为我扎好了底，我说的主要作品，《刘公案》就是他一段段教给我的。”

象《刘公案》这样能连唱几十天的大书，他是怎么教给刘桂枝的呢？原来是用了化整为零的办法。具体过程是，开始先教一段，第一步先提“大梁”，即先讲故事提纲，让学生熟悉内容，第二步教唱词，要求唱准唱好，第三步学白口，谁给谁说话，什么意思，用啥动作，啥表情。接着就是实践，到书场上去体现。段老师天天坐在场里听，抠毛病，一星一点也不放过，十分严格。刘桂枝学的快，记了这段就要学下段，他就是不教，总是

说：“下一段我想不起来了” 直到把这段唱够十个“书”（三天一个书场，叫一个“书”，十个书最少是一个月）时，他就“想”起下边的书了，这才教下一段，还是跟上边那套程序，第二段学会后，还得唱够十个“书”，然后学第三段。刘桂枝就这样一段一段学，学了就唱，一唱就是一个月，所以记得牢、唱得熟。经过常年累月不间断的学习，刘桂枝终于全部掌握了后来成为她的代表作的《刘公案》。现在看来，段明一老先生这套教学法还真科学呢！用教育界的行话来讲，它符合量力性、系统性、直观性、渐进性、巩固性等诸种教学原则。由于刘桂枝精学了这一部书，就为她后来成长为名曲艺术家奠定了坚实的业务基础，难怪一提段明一，刘桂枝十分感激和佩服，原来是把他刘桂枝引上了真正的艺术之路。

刘桂枝虽然跟段明一学了艺术，但由于没举行过拜师仪式，所以还算是没进家门，也叫“没爹”，属于“野货”，人家看不起。由于她唱得好，引起同行嫉妒，有人就挑唆一个有“二百五”脾性的艺人××（刘桂枝称他为师爷），让他乘着酒力，在老坟岗摔了为刘桂枝伴奏的永江师爷的弦子，并且大吵大闹，喊叫“我就是摔你这没爹的人！”（事后他向刘桂枝赔礼道歉，因为刘桂枝曾救过他全家）。刘桂枝受了这场刺激以后，下决心选了中牟县大堆王的艺人王理安作为老师（这时段明一已离世很久），此人艺虽不高，但人品敦厚，同行宾服。拜师那天，王理安老师有事没到，是别人代接拜帖，刘桂枝这天请了八桌，每桌八块大洋，大宴宾客。后来，刘桂枝一直没有跟王理安学艺，纯粹是个名义。不过有了这个形式，就没人再以此为理由欺侮她了。旧社会曲艺是讲究门第，有大高门、小高门、大张门、小张门、儒门等等之分，刘桂枝父女都属于大高门。本来投师是为学艺，而这次拜师则纯粹为了立身，她真正的老师原是刘狗留和师爷段明一。

横眉对敌

解放前女艺人常遭土豪劣绅、地痞流氓的欺压凌辱，人身安全没有丝毫保障，而刘桂枝却凭着自己的满怀技艺，一身刚胆顽强地对抗着邪恶势力，用她自己的话说：“在旧社会我是硬拿命拼出来的！”

敌伪时期，中牟县侦辑队有个汉奸头子阎德明，是个活阎王，他用活埋的屠杀手段残害了许多革命志士和无辜群众，解放后被人民政府镇压了。就是这个坏蛋想欺侮刘桂枝。有次，刘桂枝正在某村唱书，他黑更半夜派人去叫，刘桂枝干脆地回答：“我正在唱愿书，不能去。你们要想唱书来商量扎书那可以。”刘桂枝把来人打发走后，唱完三天愿书，就到了新寨。那里有几家地主的孩子娇，认她做干娘。谁知阎德明竟派了八匹马到新寨，要把刘桂枝拴到马尾巴上拖到阎德明住的东张村。经乡亲们说情，才让坐了牛车，黄昏时分到了东张。匪巢大门外是步枪，二门外是机枪，三门外是手枪，杀气腾腾。一进正堂，阎德明就气急败坏的问：

“前天晚上叫你，你为啥不来？”

“我不想来，我不认识你！”刘桂枝顶上了。

“把她那个拉弦的给我抓来！”

“不用抓他，他不当我的家，头在我身上长着，我当家。”

刘桂枝保护了琴师王中奇。

“好，狗皮给她扒了！”阎德明一喊，就有几条狗腿上来要扒衣服。

“不要动我！”刘桂枝大声吼道，“我是个姑娘！我会自己脱！”于是她把外套脱了，大褂脱了，最后只剩下贴身的衬衫。

“打！”阎德明瞪眼下了命令，狗腿子就抡起皮鞭，无情地抽打这娇嫩的姑娘。

“一、二、三、四……”刘桂枝岿然不动，咬牙忍着刺骨的疼痛，心里却在默数着皮鞭打的数目。这时勤务兵上前耳语一阵，阎贼便命令打手停下来，刘桂枝数得清，一共打了17鞭。

下来以后，勤务兵劝刘桂枝：“你还是依了吧，何必受这皮肉之苦呢？”

“我不是卖×的，我是说书的。”刘桂枝愤然回答。

“你还是给队长说几句好话，求他饶了吧。他要是恼了，会送你‘上土街’的（意即活埋）。”

“我腰里别了一圈头，去了这个安了那个。”

最后硬是不从。勤务兵把刘桂枝叫去唱愿书，他爹娘心肠好，亲自坐牛车送刘桂枝到新寨。亲戚们又派骡车把她送回刘集。刘桂枝挨皮鞭坚贞不屈的故事就这样传开了。

刘桂枝在洛阳演出时，掀了地痞流氓的酒桌；在陕州演出时，面对棚外架起的机枪毫无惧色。刚烈的性格，既捍卫了她自身的清白，同时也为她的艺术带来了横眉对敌的英雄气概。

俯首为友

刘桂枝对敌人是横眉强颈，但对艺友、对群众却是俯首相帮。前边谈到她挨皮鞭时保护的王中奇（小名王老听）出来砸巢就说：“大妹子，今天不是你，要把我打得劲哩！”

刘桂枝不仅危难时敢于挺身而出掩护艺友，就是在平时也是疏财仗义，周济同行。有些艺友没饭吃，她就给饭吃；没盘缠，她就送盘缠。那个骂她“没爹”的艺人就曾因生活无着，全家被她收下来，一养就是三年。有次，越调艺人刘桂喜，在郑州生意不好，揭不开锅了，请她帮忙，她就欣然应允，在二七路原郑州电影院（现商城大厦）旧址的舞台上，打了三天炮，唱的越调《刘公案》。她不是戏曲演员，没有舞台基本功，腰里象别根棍，不会走台步。她扮演许翠屏，化上妆却出不来，后来还是艺友把她从

“出将”帘内推了出来，张口一唱竟吸引了观众，连续三天，演出效果很好。刘桂枝现在回忆当时情景，还兴致勃勃地说：“那时候我要是跳出来，改道唱越调、唱曲子，也能唱成个角呢！”

刘桂枝巡回演出到达开封时，还给另一家越调戏班帮过忙，唱了好几天。

刘桂枝自己收留的无家可归或家贫如洗的小女孩好几个，都把他们抚养成人，解放后都参加了革命工作。

现已年近古稀的刘桂枝，还是这样豪爽热情，她的退休基本工资才72元，但她宁肯自己勒腰带少吃点，也要对处于逆境前来求告的人们给予力所能及的帮助。

勤奋攀登

刘桂枝唱红后，并没满足已有成就而停步不前，相反她是不断追求，努力攀登，时刻想着更高的境界。她把观众的鼓励看作是对自己的鞭策，观众越欢迎，她对自己要求就越严格。为了提高唱腔艺术和表演水平，她不断向同行学习，向姊妹艺术借鉴。例如，她对与她齐名的曲艺演员另外二刘就能看到长处：她评价已故的刘明枝同志，说她的小段真不错，她的颤音用得很有特色；对刘宗琴，则认为“她的大书漂亮，表演豪放，能够抓住观众，有气派。”

除了在曲艺界内部学习，她还虚心向姊妹艺术借鉴，向戏曲学习。她最常接触、掌握也最多的是河南的越调和曲子，她吸收了越调的拖腔和曲子的腔弯，使自己的坠子唱腔更新颖，表现力更丰富。

刘桂枝虽未受过身段基本训练，但她却能从戏曲艺术中吸取自己表演上所需要的东西。她爱看戏，业务上只要一有闲暇，就进戏院欣赏。回来就在月亮地里对着身影练习她书场上需要的动作，从中逐步提高自己的表演艺术。久而久之，她就逐步掌握了

生旦净丑各种行当人物的特有身段，为她以后成功地塑造人物形象创造了有利的条件。

艺惊四座

由于家教严格，刘桂枝童年就形成了强烈的道德观念，她从来没有“风式”过，及至唱红以后，仍然保持传统的朴素作风，不穿红着绿，不涂脂抹粉。她唱大书，经常是用手一拢头发，用小卡子一卡，这就上台。她之所以唱响，一不靠服饰，二不靠化妆，靠的全是她特有的艺术魅力。

刘桂枝的艺术特色是什么呢？简言之，就是表演活泼细腻，唱腔刚柔相济，生活气息浓厚，人物形象鲜明。曲艺不象戏曲，有服装有脸谱，一个演员扮演一个角色，而是既无服装又无脸谱，一人还要扮多种角色，所以其人物塑造的难度就更大。刘桂枝通过勤奋耕耘，很好地发挥了天赋优势，娴熟地掌握了这种技巧。例如她的代表曲目《薛刚反唐》中有这样几个人物：胡凤娇，通情达理，稳重大方；赵莺娇，口快心直，性格豪爽；胡英娇，油滑奸刁，又黑又丑。刘桂枝一张口，一抬手，观众就能把这三个姑娘分得一清二楚。再如，她的拿手曲目《刘公案》的搜宫一段，有皇太后、西宫、诰命这三位尊贵女性都上金殿的情节，刘桂枝也能得心应手地把人物形象清晰地交待出来。靠什么？就靠准确的身段、细腻的表情和各具特色的语音造型。如果没有深厚的功力，要想把各有性格的众多人物描绘得有声有色，历历如在目前，那是不可能的。

此外，刘桂枝非常重视观众的三度创作。有了观众的反馈，演员的情绪就来了，就会进入最佳创作心态，这时，作品中的人物也最易活起来。当观众的热情、演员的激情、人物的感情三者撞击到一处时，就会迸发出璀璨的艺术火花。例如，有次刘桂枝演出《胡凤娇挂画》，没有唱，没有白，仅只是挂画过程的

表演，连凳子都没有，就挂出了满堂彩，这是因为上边说那三种因素撞击一处，很自然地手势眼神都出来了，这次演出一结束，琴师张立志（已故）就对刘桂枝说：“姐，你再把这一段唱唱，把挂画动作走走，三天我不使你的工资。”刘桂枝说：“不中，你松弦吧，我做不来了。我也不知道观众咋会给挂画来个满堂彩。”就是这次演出后，大门外一位原籍天津的卖茶鸡蛋的师傅也说：“刘先儿，你这一招真绝了！”

刘桂枝在郑州老坟岗小金星剧院演出时，唱大书《刘公案》，一个喊堂，喊出了个满堂红，当然也是上边那三种因素撞击的结果。

刘桂枝的艺术不仅征服了广大曲艺观众，而且也深得曲艺界许多同行们的佩服。八十年代一次展览汇报演出，刘桂枝以花甲高龄前来参加，唱了《薛刚反唐》中的一段，其中只有老头（黑心的老叔）、老婆（胡凤娇之母）、小孩（李旦）三个角色，但却唱得满台生辉。曲艺作家荆留套和三刘之一的曲艺表演艺术家刘宗琴，这天原来都坐在后排，但他们被唱段吸引，逐步前挪，最后都到了前边第二排，而且不断为刘桂枝优美动听的甩腔而点头赞许。省曲艺界专家张凌怡听说后，在另一次演出中曾点名要刘桂枝这一段。还有一次下雪天，省有关单位邀请她去参加一次曲艺演出，她没顾上吃饭，赤脚蹬上翻毛皮鞋就上车走了。这天遇到刘宗琴同志，问她：“晚上有你的节目吗？”桂枝说有，“有了，我带学生去看。”晚上她果然带一批学生来了。这天晚上演出的是三中全会以后新排的聊斋书段《美人洞》，获得了成功。他的老搭档、多年都为她伴奏的著名琴师于海泉，一向要求很高，他满意的演员不多，这次对刘桂枝的《美人洞》也深为叹服，回到郑州市群艺馆后同志们评议说：“老刘是份艺！”

沧桑生涯

刘桂枝的艺术成就是在坎坷人生路上不断拼搏中取得的，确实不易。解放前，她常年下乡，唱愿书，赶庙会，演出辛苦不说，还得和土豪劣绅、地痞流氓周旋斗争。

刘桂枝演出的主要活动区域就在郑州附近的农村，遍及中牟、新郑、密县、荥阳等地。1947年，她远征西安。1948年郑州解放，她欣然返回故乡。民主的新中国为她曲艺事业的发展提供了良好环境。她的演出范围也由郑州郊县扩大到新乡、安阳、焦作、许昌、开封、洛阳等省内各大城市。1953年她再次远征西安并西行至兰州，使河南坠子响彻西北古城。

这期间她先后参加了市曲艺组和市曲协，并拿到了最高的分。为了不辜负领导的关怀和群众的拥戴，她就努力工作，积极演出。1957年在“小金星”演出时，天下雨了，剧院漏雨，但群众就是不走，为了保证质量，她就打着伞为群众演唱，这种精神深得广大观众赞许。

1957年春，河南省举办全省曲艺汇演，刘桂枝献演了三国段子《取成都》，后附加了一个《梳妆歌》，于海泉乐师伴奏。她的演出得到了广泛好评，被授予演员一等奖。她用全部心血所换得的艺术成就得到了社会的肯定。

正当刘桂枝在曲艺事业发展的道路上阔步前进时，一场扼杀正义、扼杀新中国生机的反右运动降临到多灾多难的中华大地，也降到刘桂枝头上。批判会前夕，好心的郑州市文化局局长张民德偕夫人专去交代她：“明天会上不管提你啥，你都别反驳，领导上了解你。”她也答应的很好，可是第二天一到会上她就忍不住了，谁一栽赃陷害，无中生有，她就骂谁，就这样硬挣了个右派帽子。

说来也怪，当了右派以后，她写申请志愿下放农村，可是局

领导却派干部陈怀义来动员她，分配她进了国营的郑州市曲艺说唱团。

当了右派以后，经济上首先受到影响，工资由最高等降到最低等。不仅如此，政治上更受歧视，在老坟岗演出时，卖票的竟说：“她是右派，您去听别人的书吧。”劝听众不要买刘桂枝的票。可是说来也怪，刘桂枝风趣地说：“人家就非听我这右派的书不可，邱祖爷也就照顾我，一抓住板，就是满棚。”由此可见，群众是艺术的真正鉴赏者，想通过强力打倒一位艺术家是办不到的，不得民心的。有了这样的知音，刘桂枝就更乐观更胆大了。有次中牟县来写书，请她去唱代表作品《呼延庆》，管吃管住，管接管送，给团里二百元报酬，这是当右派后的价钱，往下压了二百，要在戴帽前得四百。为了满足故乡父老的欣赏需求，她还是接受了任务，并欣然又续了三天。由此看出，尽管政治上遭到了挫折，但艺术家的心却是与人民息息相通的，这正是她的艺术之所以永葆青春的关键所在。

1961年她的右派帽摘掉了，但却给她留下了笼罩在心头上的阴影。解放后曾说刘墉是汉奸，她于是改唱了《呼延庆》、《薛刚反唐》，六十年代又禁唱古书，于是她又改编创作《苦菜花》。有次演唱到反动乡长的侄子王柱子欺侮冯大娘的侄儿媳妇，摸她的脸蛋，这样一个情节，恰巧说唱团的书记听到了，就说这是黄色的东西，及至后来查到原著中就有这个情节，于是就又交代刘桂枝：“你是著名演员，和普通人不一样，你要唱错了内容，影响太大，所以还是谨慎为好。”刘桂枝听了这番话，心想：老书不叫唱，新书又容易犯错误，艺术创作的道路越走越窄了，这一行不能再干了。为了躲避极左路线的迫害，为了不再当右派，她终于下定决心，舍弃自己为之献身多年的曲艺事业，辞职回家当家属，帮拉三轮的爱人干活。就这样，这位有相当艺术造诣的优秀演员被极左思潮逼迫，终于不得不忍痛离开曲坛。不但

为此，她还禁止女儿小兰学唱，甚至连首歌也不准女儿唱，至今还为此落女儿埋怨呢！

塞翁失马，焉知非福。离开岗位，免去了文革的浩劫。文革期间，一位书记领学生去刘桂枝家门口贴了三张大字报，遭到街道的反对，不得已又贴了三张红大字报，表示道歉，彻底给刘桂枝平反。刘桂枝就这样未受批斗挨打之苦，平平安安躲过了十年浩劫。

十一届三中全会的春风吹遍祖国大地，拨乱反正为刘桂枝平反了右派冤案，她又恢复了工作。可惜她的曲艺阵地被取消了，被四人帮砍掉的郑州市曲艺说唱团未能恢复建制。她被分到群艺馆，在这里，她又焕发了艺术青春，虽然没有说唱团了，但她仍然满怀热情开展曲艺工作。这期间，她又排出现代曲目《歌唱赵春娥》和聊斋曲目《美人洞》。她不但接管组织分配的一些演出任务，而且还参加各种交流演出和辅导活动，为河南曲艺事业贡献出余热。

授业课徒

刘桂枝虽在青年时代就已唱红，但她却从不收徒，因为旧社会收一个女徒弟就是带着一只虎，早晚要出事。直到解放后，在安定的社会条件下，她才课徒授艺。可惜，反右派又强迫中断了她的艺术教学，未能培养出人才就被剥夺了当教师的权利。

进入八十年代，刘桂枝心情舒畅，在政府安排下，她应邀到禹县、鲁山连续办了几期曲艺学习班，为这两县培养了一批学员。其中鲁山的宋玉轮、李小婷、小锁、帖俊荣，禹县的吴小凤、李小红、巧仙等都是比较有希望的学员。第一次离开禹县时，几十个学生夹道哭送老师，象“起灵”一样悲痛，可见师生之间情深义重。刘桂枝对待学生象对待自己的子女，十分关心疼爱，又要求十分严格。她对学生一打一实，从来不假气，所以就

赢得学生的尊崇和爱戴。除了正式授业的以外，还有一些青年学员也常主动来请刘老师辅导，象长葛的青年大书演员胡润芝，就向刘老师学习《白金哥》；民权县的青年大书演员韩小娇，就向刘老师学习《刘公案》。不管是谁，只要真心前来求教，刘老师就毫不保守地教他们，希望他们快些成长。她对一些有才华、有基础但却未能坚守这个岗位、未能学出名堂就离去的青年感到十分惋惜。

刘桂枝毕生为曲艺事业奋斗，她不图虚名，只求实效。当她最红火的时候，别人写广告牌，称她“坠子皇后”，她就叫人擦去。她认为艺术好坏不必自吹自擂，群众自会鉴定。由于她在曲艺事业上的卓著贡献，所以就在八十年代被中国曲艺家协会吸收为会员。

现在刘桂枝已经年近古稀，早已办了退休手续，但她的心却还系在曲坛上。我们谈起曲艺界的事情，她首先指出：“贵在团结，勾心斗角要不得，有本事都使到艺术上去，不要你整我我整你，净搞内耗。是艺就要承认人家，有人才就要往上捧，不要踩。只有这样事业才能兴旺发达。”

刘桂枝现在年近七旬，但思维仍然敏捷，艺术仍然放光。她象座满藏资源的宝山，急欲为世界做出贡献，就等待着勤奋的人们前去开发了！

王朋传略

晓犁



王朋艺名王松鹏，原周口市曲艺说唱团相声演员（1897—1988）。是相声界全国知名的耄宿，解放前，足迹遍及大半中国的各大城市码头，曾和老舍有过交往，冯玉祥赏给过银元，在南京国民党炮兵军官学校说相声，见过蒋介石。周口市在七十年代以前，提起王朋几乎无人不知，他到哪里演出，哪里必有哄堂大笑，他到处给人欢乐。一个时期，王朋的名字在周口市成为幽默戏谑的代意词，谓某人滑稽，常称为“二王朋”、“活王朋”，王朋确有招引听众并致人大笑的艺术手段，但在解放前，他的苦难重重，几次绝处逢生，历尽艰辛。

他原籍山东省滕县（现滕州市）卢村桥，出生于清光绪二十三年（1897）。三岁丧母，只知人称其父王大个，而不知父名，四岁时父亲又亡故，幸遇拉魂腔艺人卜端品夫妇将他收养，才得以存活。以后年龄渐长，师父卜端品便教艺传唱。当时的拉魂腔演出如同花鼓，艺人简单着装，各带乐器，自唱自伴奏，在

街头地摊演唱。王朋自幼相貌俊秀，师父便教他绑拐子踩跷（木制的仿当时妇女小脚），他8岁会踩跷，头戴假发，身穿衫裙，装扮少女，和师父师母唱群口，从此生活逐渐好转，但好景不长，他们卖艺又乞讨，时饥时饱，卜端品借妻怜徒，身体长期亏损，至王朋13岁时，竟一病不起。他和师母一老一少，节目单调，糊口更难，次年师母也去世了。王朋掩埋了师母，大哭一场，从此孤身一人，手打竹板沿门乞讨，四处漂泊。

他听说大城市容易混饭，便扒火车去济南，以后又到天津。16岁时，在天津“三不管”地方（曲艺、杂技、占卜、卖小吃场地），得遇著名评书、相声艺人刘月樵，刘见他口齿伶俐，少年聪慧，便教他学说相声，先学单口，头次试说，收得将近二百文铜钱，这是王朋自个首次挣得这样高额收入，心里很高兴，于是决定学说相声。后来又听说，刘月樵原是东北讲武堂毕业，曾在吴佩孚部队当过参谋长，退伍以后，甘愿说评书、相声，浪迹江湖。于是对师父更加敬重，便刻苦用功学习，当年在保定正式拜师，师父赐名王松鹏，从此边学习边和师父说对口相声，并说单口垫场。

王朋学说相声，师父要他掌握“说、学、逗、唱”四种功法，说是批、论、讲、叙；学是学几种方言，模仿几种音声和几种姿态神情；逗是熟悉相声结构，相声语言，包括铺垫“包袱”手法，做到一“抖”必“响”；唱是会唱地方戏曲（包括生、旦、净、丑）、地方民歌小曲小调等。当时学艺，只是师父口传心记，仔细揣摩，并事事留心，他熟记传统相声二百多篇段，久说融会贯通，逐步掌握了基本功法，当时他目不识丁，学艺的艰苦当可想象。他善说单口和担当捧哏，不但口齿灵巧，尤长于模仿某些姿态神情，既唯妙唯肖，又辛辣的夸张讽刺，常使听众前仰后合。他才思机敏，即是逗哏即兴变词，他接过话茬不冷场，能即兴措词应变，不露破绽，婉转承上启下转入正题再递给

逗哏。1918年，王朋21岁时初次来周口，在此以前周口未有过相声。他们师徒都是身穿长衫，仪表堂堂，二人妙语连珠，又有滑稽表演，听众笑声不绝，一举哄动周口三镇，收入很高。以后王朋常来周口，便作为落脚点。他不与同行争场地，有时没有棚，没有听众座位，被挤在偏僻角落，他把竹板打得上下翻飞，长吟急啸，终能招来听众。他的演出，听众最多，同行们的收入便受到了影响，所以，大家甘愿兑钱给他，请他间断休息。他理解同行们的心意，便时常去外地演出。一次在外省演出，遇到一位评书艺人，自恃艺高，藐视同行，目无艺规，惹起艺人共忿，要王朋为大伙出气。就在那人开始演出，听众纷纷进场之际，王朋在他不远处嚎啕大哭，引来众人围观，越聚越多，他三言两语，又逗得听众哄堂大笑，人们不再散去。那位评书艺人凉了场，知道遇上了高手，向同行认错赔情，从此收敛了傲气。

王朋说相声虽然到处能叫响，但在旧社会，艺人社会地位低下，说相声被称之为“骂大会”、“说雄话”，尤为受人轻视。不但屡遭饥寒困厄，还多次蒙受屈辱。1918年前，王朋随师学艺，当时军阀混战，民不聊生，一年冬天连降大雪，他们师徒被困在小旅店，那时冰天雪地，大雪封门，他们既无积蓄，又无变卖之物，饥肠难忍，王朋冒着风雪手拿竹板出门乞讨，他已经忍饥多天，出门心慌腿软，浑身颤抖，挣扎着雪里跋涉，两眼一黑失去知觉。幸被街坊好心人发现，抬进房中灌汤喂饭，才得死里复生。相声艺人想方设法逗人欢笑，说话并不能信口开河，而是到处需要了解当地风习和禁忌。如在南方，对经理、掌柜、当家人称为老板是高称，在北方称老板是骂人，苏南称打人叫拷人，但到苏北、河南就禁说拷。即便如此，也随时会遭受非难，一次在漯河，不知何故触犯了在场的恶棍，正说相声，遭致拳打脚踢，被打得口鼻流血，还要当汉奸惩办。在周口也有过类似情况，一天正在演出，突然闯进带枪的镇丁，不容分说，脚踢枪捣，五

花大绑如同重罪囚犯拉往大街污辱示众，然后扣押起来。原来是国民党周口镇镇长的舅父听相声，王朋不认识向他要了钱，于是倾刻遭致报复，经同行托人花钱赔情，才被释放出来。河南解放，王朋已经50多岁，但解放前从无人和他称兄道弟，虽然生活坎坷，他为人耿直磊落，即是饥寒交迫，也是不偷不骗，不巴结逢迎，他爱憎分明，在旧社会，他到处称赞冯玉祥的部队才是真正爱国爱民。解放后，他把文化馆干部公中午和商水县（周口市当时并入商水县）县委书记刘裕民视为难得的知遇，终生不忘。王朋嗜酒，公中午经管曲艺，曾对他规劝批评。一年初冬，他手中又没有积蓄，无力制办冬装，只有穿上污垢单薄的旧棉衣御寒。老公发现他难以过冬，为他申请了救济款和布票棉票，带他一同上街买布买棉到成衣店量制，他既感动又惭愧。本来他最厌烦穿西式棉裤，量衣时没好意思说明，成衣店是按西式棉裤量的尺寸，乃至取衣时，制成的却是中式棉裤西式袄。原来老公想到他穿衣的癖好，又特地到成衣店作了安排，对此他非常感动，和老公成为挚友。1958年大跃进，他在曲艺团被放到邓城参加劳动，当地干部群众并不让他参加劳动，只要他在大伙休息时说相声。县委书记刘裕民下乡发现了他，听说他来参加劳动，当即派人回公社打电话，要文教局派人接他回去，并批评说：“怎能让60多岁老同志下乡劳动！”第二天，文教局便来人接他，来人还称他“老王大爷”。后来在街上又一次遇见刘书记，当时行人络绎来往，刘书记在路边和他握手问候，谈话非常家常，对刘书记他也是终生难忘。凡是尊重他的人格，以同志看待他的人，他都非常敬重，时常怀念。王朋20多岁便在周口落脚，在他退休之前却没有结婚，原来他和一个寡妇很好，两人既不能结婚，又不能同居，王朋却不再找对象，两人相爱几十年，直到1970年那位老妇人去世，他才在1974年和余桂香结合。1957年，他被吸收参加商水县曲艺说唱团，一个在旧社会到处受人卑视历尽折磨的老艺人，在60岁

年满花甲之年，加入国家文艺团体，从此成为人民曲艺演员，新中国的主人，而且晚年有了依靠，他由衷地感激共产党，拥护社会主义，但他从不挂在嘴上，而是付于行动。当时演员分散演出，演出收入按比例上交，王朋从来不隐瞒，不拖欠，交款最为积极，工作踏踏实实。

正当王朋热情满腔，青春焕发，而竭力为晚年作出贡献之际，文化大革命来了，曲艺团被砍掉，他成为“黑线人物”、“遣散人员”，被安置在火葬厂劳动“锻炼”。直至粉碎“四人帮”，落实政策，他才得到国家职工退休待遇，和老伴余桂香同被安置在福利院居住，从此才真正衣食无虞，生活安定，得以安享天年。他退休之后，地、市宣传部、文化局、民政局等单位领导同志，都曾前往看望。率队来周口演出的河南曲艺家赵铮、戏曲艺术家马金凤、申凤梅、笑星马季等，都曾去福利院看望。1986年，相声大师、中国曲艺家协会副主席侯宝林来周口演出，携带礼品去福利院探望，曾合影留念，并留赠一百元（以后陆续从京汇款）以帮助老人。他还亲笔书写中堂对联馈赠，中堂为一大号寿字，上写：王朋老人长青，下贊一九八六·宝林于周口。两幅对联是：

先辈业绩牢牢记，革命作风代代传。

革命前辈创大业，长征新秀绘宏图。

宝林

1984年9月，余桂香发生脑血栓病，经医院抢救，虽然保住生命，却成为瘫痪，当时王朋已是87岁高龄，生活仅能自理，根本不能护理瘫痪病人，而且王朋的工资只能维持两人生活，也无力支付余桂香长期医疗费用，正当王朋夫妇泪眼相对一筹莫展之际，市民政局和福利院已知情研究，确定余桂香治疗费用由民政局解决，福利院抽调身强体壮能尽职尽责的女工张桂英、郭明兰（后又派王美荣），专职护理余桂香，照料王朋生活。问题彻底

解决，夫妇得到周致的照料，王朋生活和精神上都没受到影响，余桂香当年已67岁，瘫痪病床四年之久才病故。

1988年8月12日，王朋在市医院安详的瞑目与世长辞，终年91岁。他有病住医院治疗期间，市委宣传部、文化局、文联、民政局等单位领导同志曾去探望。逝世后，有关单位及其生前友好送了花圈挽联，数十人参加了追悼会。

在他逝世两月前，我去探望他，当时并无病症前兆，曾经促膝长谈。我和市文化馆馆长赵宝才、原曲艺团业务副团长孙宝玲等为王朋录音录像，记录下他叙述生平和两段单口相声，留下了珍贵资料。

王朋不愿谈自己的历史，更不自诩自嘘，这篇材料，部分是他本人自述，其余都是周口市文化馆干部公中午和原曲艺团干部孙宝玲、杨成斌同志提供。

王朋，原名王永清，字子清，号子清，河南扶沟人。生于1897年，卒于1988年8月12日，享年91岁。王朋是周口市曲艺界的一位老前辈，也是周口市曲艺团的创始人之一。他的一生，经历了许多风雨，但始终热爱曲艺事业，为周口市曲艺的发展做出了贡献。

王朋出生在一个农民家庭，从小就喜欢听曲艺。他家境贫寒，但对曲艺有着浓厚的兴趣。他常常在村头巷尾，听人们唱曲子，听人们讲笑话，听人们说故事。他把这些听到的东西，记在心里，慢慢地积累起来。他喜欢唱《三打白骨精》、《武松打虎》、《鲁智深倒拔垂杨柳》等传统曲目，也喜欢唱《大闹天宫》、《三打白骨精》、《武松打虎》、《鲁智深倒拔垂杨柳》等新编曲目。他唱得非常投入，非常有感情，非常有韵味。他唱的曲子，深受人们的喜爱，人们都称他为“王朋”。他唱的曲子，不仅在当地有名气，在周边地区也有一定的影响。

人贵有开拓精神

——记热爱曲艺事业的伤残军人杨明扬同志

张允恭

在河南新乡市，我和不少的人们一样，认识杨明扬是从《新乡晚报》和全国众多的报刊杂志上开始的。

最近，我因普查曲艺资料，方知杨明扬同志已年近花甲，在市曲协担任副主席，是创作书帽的能手，被群众誉为“曲艺迷”，是个三十五年如一日刻苦追求曲艺事业的伤残军人。

1948年，16岁的杨明扬，光荣地成为人民军队的一名战士。革命队伍的锻炼，使他由一个无知的农家孩子，成为一个勇敢杀敌的英雄爆破员，他立了功，火线入了党。然而，在淮海战役第二阶段的激烈战斗中，他在完成一次爆破任务时不幸负伤致残了。

坚强的杨明扬，离开部队后，身残志坚，拄着双拐学文化。他虽身残，但德才兼备，能耐超群。开始被分配到平原省荣军管理局当文书、科干事，到河南民政厅当科员，后来任河南省荣军演出队队长，河南省新乡荣军休养院院长兼党支部书记，直到1987年从院纪检副书记的岗位上退居二线，现在是副处级调研员。

生在曲艺之乡的杨明扬，自幼受老艺人影响，每逢节赶集他一听说书便入了迷，还学会了说《武老二》。1953年春，他在开封投师高元钧，从基本的表演技巧入门，到学会山东快书的新段子《武松赶会》、《小大姐翻身》。1958年，一个有眼力的领导，推荐他到专业性的“残废军人演出队”当队长。这一来，老杨似鱼得水，如虎添翼，既当领导，又当演员，场场演出他那拿手的《武松传》（有十二个段子）。由于老杨对文艺工作的酷

爱，他把35个残疾的文娱骨干团结得人心齐，干劲大，演出一场比一场精彩。他们走遍河南城乡，赢得了军内外一致好评。当时的中央内务部长谢觉哉看了他们的演出后，连声赞扬道：“演出感人，催人泪下，无愧英雄的称号。”这里再举一例子，1960年他们到出了六十多名将军的新县慰问演出时，从县委领导到普通群众、战士、学生，无不哭着喊“向英雄们学习、致敬”的口号。有的姑娘痴情地递上倾吐爱恋的情信。还有一个叫冯九畴的青年人，原先工作吊儿郎当，看了他们的演出，流着泪，咬破手指写血书，上写：向你们学习，一颗红心献给党。

当了四年半演出队长的杨明扬同志，回忆往事，十分感慨。他说：“弹指几十年过去了，我有幸福的欢乐，也有坎坷的苦恼，不论在任何情况下，我都没有放弃对曲艺事业的追求。”是的，他曾被打成过“右倾”，被降职过三级，开除过党籍……然而，在逆境之下的他，对党和人民深有厚爱，总是个乐天派，从不低头，不气馁。演出队砍掉了，老杨的锐气一点未减，他信心百倍地去闯曲艺创作的新路。不懂就学，从积累资料做起，他拖着那不会弯曲的左腿先后用一年时间跑书店，钻图书馆，抄资料近10万字，他还对130多篇曲艺作品进行分析，研究其规律，学习其技巧，并大胆地试写，练笔。

然而，创作精神产品，绝非易事。他为了写好小段，往往要花费大量的业余时间，构思，写草稿，改了又改。“用时方知读书少”。他在创作过程中，阅览了不少史籍和专著，仅剪辑下来的报刊资料，分为12个门类，足有上百万字，作为创作的参考资料。他自费数百元买来一套又一套精装大部头的工具书。老杨拿出他63元买的《辞海》对我说：“只要它们能帮助我冲出创作的困境，既便花上千元也值得！”

老杨在创作中遇到了不少冷嘲热讽，但他的性格坚定、刚强，不摇摆，不听邪。有人说他：“人过三十不学艺，你家又不

少这几个稿费，何苦呢？”他当机立断地回答：“共产党人的哲学是：活一辈子也学艺！学艺，是为了服务人民一辈子。我是个残疾人了，大事干不了，动口拿笔干得起，为党做个宣传员，再苦再累是我的乐趣。”有的人对老杨写小段不理解，说什么“这小玩意儿，没意思。”老杨却认真地解释：“大海是一滴滴水汇成，高山是粒粒砂石聚起，一个人是沧海之一粟，我就愿做这一滴水和一粒砂。”是的，如果说曲艺是文艺的“尖兵”，那么老杨的山东快书小段，多不过三十句，短小精悍，脍炙人口，何不称之为讴歌真、善、美的香花，鞭挞假、恶、丑的匕首。“二等乙级残废”的杨明扬，“废”在哪里？

“四人帮”垮台后，全党拨乱反正，老杨欣喜若狂，一鼓作气，在四个月内，他凭着平时打下的基础，连续写出了三十个段子。这时，他耳旁又传来了“粗糙得很，白费功”。此话带刺儿，老杨非但无反感，而且联想起“良药苦口利于病，忠言逆耳利于行”的格言，一阵思考茅塞顿开，“噢，原来发出去的稿子未用。其要害是一个‘粗’字。”老杨的聪明才智，在于勤学，在于反思，在于总结经验教训。他在迷乱中看准了方向，吴运铎惊人的毅力给他力量，他在作品上千锤百炼。有时，一篇稿子带在身上，一连数天跑遍全市，请教专家、编辑、内行老师们，修改润色。就这样艰难磨砺，苦尽甜来，终于实现了创作上可喜的飞跃。

1983年7月，老杨的书帽《擦皮鞋》在中国曲协主办的《曲艺》杂志上发表了。《新乡晚报》两年内，连续发表了老杨的曲艺作品《买变蛋》等二十三篇。新乡市文联1984至1987连续四年组织的文艺创作评奖活动，老杨均分别荣获全市唯一最高的头等奖。老杨至1979年担任市曲艺研究会会长后，除创作作品外，热情培养了能在市级以上报刊发表山东快书小段的业余作者10多人。包括他的儿子杨建国，已经成为新乡市曲艺界的后起之

秀。

老杨的辛勤耕耘，愈来愈被社会所关注，他于1985年成为中国曲协河南分会会员，1986年被中国曲协发展为会员，1988年4月18日，中国曲协组联部给杨明扬同志发来了通知：“您的名子已选入正在编辑的《中国当代文艺家名人录》”。去年的6月23日，老杨和他的儿子杨建国，一起被山东快书研究会、中国艺术研究院等四家联合邀请赴京参加山东快书高（元钧）派艺术研讨会。我打开这位老党员浸满心血与汗水的创作登记薄，上面清楚的写着在过去的五年半时间里，他先后在全国四十六家报刊上累计发表作品达二百三十四篇。我算了一下，平均不到十天就发表一篇。人民日报海外版、解放军报、中国青年报、曲艺杂志都曾发表，省级报刊杂志就发表六十多篇。

可敬的老杨，笔耕不辍，硕果累累。在我感叹之余，顺便问了句老杨的家庭生活，老杨不想多涉。而他那贤惠、善良、勤劳、俭朴的好内助——王素贞，和蔼可亲地说：“俺六个儿子，都有工作，除住房紧张些，日子还可过。”老杨憋不住了：“多亏全家七个健全人都支持我，要不，我怎能天天抢时间，献余热，考虑为后代多留下些什么呢？”

老杨，他是一个残疾军人，但他的思想似火，性格如钢，笔耕数年硕果甚多，不愧是一个曲艺战线上的楷模。老杨的名子已名扬各地。愿他发扬开拓精神，永远植根于民间，在继承民族传统不断创新的曲艺事业中做出新的贡献。

得来全靠费工夫

——记《永城县曲艺志》主编韩春声

康 锐

有人云：修志不得志，得志不修志。韩春声不作如是观。他以强烈的事业心和责任感，以积极进取的姿态与认真求实的精神对待修志工作，圆满地完成了任务，取得了令人称赞的成绩。

有必要来个小介

韩春声做工作审慎干练，思路机敏。今年49岁，永城县县西关人氏，于小学五年级时(即1953年1月)考入本县豫剧团。1956年3月，他又考入河南省戏曲学校演员班，于1958年6月毕业，回县剧团继续演员的生涯。自1959年春以来，他又先后三次到省戏校导演班进修，均以令人满意的完成了导演的必修课，颇受袁文娜老师的垂青。第一次进修返团后，他就开始做导演工作。1970年12月，他被调到永城县沱河展览馆任馆长。1972年10月，文化局委派他组建县文艺宣传队，在择优定夺演员时，他发现了女故事员梁军，觉得她的素质很好。可是，某些领导同志却颇有微词。主要原因是梁军的右派父亲。就在梁军的父亲右派帽子尚未摘掉的情况下，韩春声怜才惜能，顶着有关领导的压力，硬是吸收梁军进入了县文艺宣传队。经其辅导指教，梁军讲故事的表演技艺很快有了进步。她不仅善讲故事，而且能歌善舞，能唱坠子，会敲扬琴。梁军在参加商丘地区曲艺调演时，为省里的有关同志所发现。于1975年，被调到了省曲艺说唱团。1973年底，韩春声被调任永城县文教卫生局任副局长。1975年5月，他又被调任县农林科研所任所长。至1980年8月，归口重返县文化局，

是年10月，韩春声又被调到县文化馆任戏曲专干，直至如今。
1985年，县文化局抽他到《永城县戏曲志》编辑室当编辑，承担剧种、剧目、表演、舞美和人物传记的编纂任务。《永城县戏曲志》初稿上交后，受到评审者的好评，在有关会议上受到地区领导的表扬，同时，也荣获省文化厅、《河南省戏曲志》编委会联合颁发的“荣誉证书”。

去年夏天，县文化局又聘任他为《永城县曲艺志》主编。相较而言，他对曲艺不如戏剧那样精熟。但“有志者事竟成”。《永城县曲艺志》按照地区卷编辑部提出的时限要求而于今年6月初送到地区，经过验收，受到省卷编辑部主编张凌怡和王艺生、李小娟老师以及地区卷编辑部的赞扬。《永城县曲艺志》初稿除“音乐”和“表演”部分略差外，其他部分资料丰富而翔实，行文简明而顺畅。无论问及他什么，韩春声都能不假思索地讲得详尽，说得清朗，一点都不会含糊，禁不住让人啧啧叹服。

搜集资料特细心

韩春声秉性直正，最讲信用，不干决不说，说了就必做，无论对朋友或同志之所托，也无论对领导上安排之工作，不办则已，办就办妥，从不马虎，敷衍塞责。在撰写志书方面，更体现了他的这种性格和精勤不倦的精神。

接受编纂《曲艺志》的任务以后，他在县《曲艺志》领导小组的直接领导下，思想上高度重视，行动上认真对待，在全县范围内，充分发动群众，进行了广泛的普查、重点的调研和资料的征集。经过半年多的努力，普查了28个乡镇，调查了243名艺人，填写了145份曲艺艺人调查表，征集资料85份。在此基础上，他严格依照《中国曲艺志》地方卷体例，顺利而按时地写出了《永城县曲艺志》初稿。

大铙是永城县、商丘地区乃至河南省的稀有曲种之一。为弄

清这一曲种是何时经何人从何地传入永城的这个问题，韩春声置老伴的重病于脑后，不辞辛劳，四次下乡，往返400多华里，终于由浅入深，由粗略到细详，把这个问题解决了。他首先在城里找了现下演唱大铙技艺最高的卞明坤。卞说：大铙是由裴桥乡卞庄的韩凤魁（1862—1911）传入永城的，但语焉不详。于是，韩春声又亲赴卞庄，过细地询问尹家、鄢家、马家和李家（均为演唱大铙之世家），他们也都说是韩凤魁把大铙传入永城的。但其传入的具体时间，他们依然说不甚准。此后，他又去找韩凤魁的外甥程家泰。经程一说，所有疑问全部消除，搞清了大铙这一稀有曲种的传入和发展，韩春声笑了，他如释重负。（有关大铙的情况详见韩春生的《大铙在永城的活动与发展》一文）。

为了查明烈属、著名女坠子艺人、而今已85岁高龄、于1932年—1935年曾占领徐州书场达12年之久的乔德侠（艺名梁忠侠）的情况，韩春生可是没有少费心劲。根据别人提供的线索，他首先到永城县革命烈士陵园查阅了烈士档案，确知了她是我党早期的地下工作者董占魁（于1946年牺牲）的妻子。去年秋季的一天，韩春声前往酂阳集西街拜望乔德侠老人。当韩春声赶到老人家里时，正值老人发着高烧，迷迷糊糊地躺在床上。问及邻居，始知她的儿媳对之不管不问而托辞下地干什么活去了。见此情状，韩春声急忙去到大队卫生室请来了一名医生为老人诊病开药、打针。老人的高烧有些退了。韩春声才开始介绍自己并说明了来意。老人感动得热泪盈眶，韩春声大声地问她：“你最拿手的曲目有多少？”老人听明白了以后，回答道：“我当年唱得最多的有《雷公子投亲》、《杨家将》、《呼家将》、《包公案》、《施公案》、《彭公案》、《旧唐演义》等70多部（段），我最拿手的是《雷公子投亲》和《小黑驴》（小段）。”又问了她群众为什么给她送了三个绰号，即“老少迷”、“小白鞋”和“盖三县”的来历，但老人说不甚清楚。

辞别了老人，天已擦黑，他便踏上了回县城的汽车。从第二天开始，他又先后找了本县数乡（镇）对乔德侠比较了解的邵明扬、郝元超、马立邦、王元金等老艺人。通过前后个把月的了解、查证，他终究弄清了那三个绰号的来龙去脉。

乔德侠是永城县第一个坠子女演员。她出生于贫苦艺人之家，其父乔茂先为渔鼓艺人，后来改唱坠子。她自幼受其父亲的熏陶，7岁时就能模仿大人哼上几句唱词，初唱就有韵味。9岁时，父亲开始教她学唱“小饶”坠子，14岁时她已能上场演出。18岁时已很有名气，远近村庄、集镇请她唱书者甚多，使其应接不暇。19岁那年，她与穷苦的董占魁结婚，全家9口人的生计，全指望她一个人挣钱维持。为演出方便，她拜了著名坠子艺人吕岳山为师。经其师父的细心指教与殷诚鼓励，她的演唱水平提高很快。从此，她便常居县城演出。由于她为人谦恭，艺盖群芳，慕名听其演唱者甚多。

民国十七年（1928）乔德侠25岁时，其公婆相继病故，为办丧事家里债台高筑，她只得脚着白鞋外出演唱，债务还清了，她也落了个外号“小白鞋”。

民国二十年（1931），赶保安山庙会演唱的艺人到了170多位。同行们听说乔德侠也来了，就公推由她主唱。仅仅三天，她就唱了178吊铜钱，是那次庙会最高的收入。庙会结束时，各县艺人心悦诚服地赞誉她为“盖三县”（永城县、萧县、砀山县）。

次年，也是在保安山庙会上，乔德侠演出《雷公子投亲》。芒山集有一家人祖孙三代，吃过早饭，把门锁上，都去听乔演唱了。至午时，该做午饭了，爷爷催其老伴回家，不回，奶奶又催儿媳去做饭，儿媳不应，儿媳又催孙媳回去做饭，孙媳也不愿离开，于是说：“爷爷、奶奶，人家唱恁好，咱干脆听完了再去做饭吧！……”结果，这家三代人一直听到傍晚散了场子方才带着

“悬念”，走回家去。边离开边异口同声地说：“唱得真好，我都不饿了！”别的听众闻声见状说：“乔德侠可真是个‘老少迷’啊！……”从此，乔德侠就又得了这么一个雅号，并被播扬开去。

韩春声踏破铁鞋，详查细搜，还为我们了解到有关“乔德侠演唱搞情报，拚性命着孝救丈夫”的一段佳话。舍不得割爱，兹简记如次。民国二十七年（1938）间，乔德侠常在丈夫即中共地下党负责人董占魁的指挥下，以演唱坠子为名，一时东一时西地掩护丈夫在敌占区的重要集镇周围进行侦察活动。她常冒风险，为我党提供了大量有价值的情报。因此，敌人多次失败，却又查不清泄密的原因，非常恼火，便派出暗探四下寻找我方情报人员。乔虽不知我党的机密，但她心地善良，深明大义，勇敢地全力支持丈夫的工作，民国三十年（1941）四月，乔又随丈夫在永城县芒山镇东边的祖楼演唱《雷公子投亲》，连唱数十天，听众越来越多。距祖楼不到一华里的日伪军营部驻地，伪军的下级军官、士兵也常来书场听唱，有时竟来六、七十人，争着往场子里擦钱。一日，乔正在吃早饭，其干儿子赵连才跑得满头大汗，气喘吁吁地对乔说：“干娘，敌人要逮俺爹，快叫他跑！”说时迟那时快，永城县的还乡团已将祖楼团团包围，各个路口都已撤下岗哨，正在挨户搜查，情况十分危急。恰值该村有一农民正为其母亲料理丧事就要出殡，乔急中生智，遂同办丧者商定，让董占魁及其文书、警卫员等四人作为抬棺木者，她扮作吊孝的晚辈嫡亲，身着重孝，她的二女儿也头戴孝帽插入送殡行列，在唢呐班的前导下，掩护丈夫闯出敌人的包围圈而安全脱险。当敌人得知送殡的人们中混有共产党的“探子”时，乔的一家早已踪迹杳然。乔德侠着孝救夫的事迹至今仍被传为美谈。

永城县保安山奶奶庙会（又叫芒山奶奶庙会），是香火古会甚多的永城境内的诸会之冠，常是曲艺界名流高手各显其能、互

相竞艺、拜师收徒、议事评理的重要聚首之地。可对奶奶庙建于何时及其起会的来历，谁也说不全面，讲不透明。韩春声是个有心人，多方打听、调查。他于去年9月先找了县文化馆多年搞文物工作的馆长魏自亮，其后又找了城西关老菜农张景志（87岁，已于1989年8月6日下世），原为私塾先生、现已离休在家赋闲的张雨瑞（86岁）；原为国民党永城县第一区区长、现在居家安度晚年的刘子正（76岁）。通过魏馆长和这三位老人，把奶奶庙会的由来基本上搞明白了。但韩春声依然不尽放心，理由是他们四位都不是芒山人氏。于是，他又几经跋涉，先后把僖山、磨山、王山、马山、邵山等20多位七、八十岁的老人请到一块儿，召开座谈会。韩春生自掏腰包买了烟，备了茶。韩春声从中听到了许多闻所未闻的新鲜说法。经过韩春声认真的调查，他把奶奶庙会的来历整理如下：

保安山的奶奶庙始建于清代雍正年间（1723—1736）。庙内塑了神像，又塑了许多男娃娃。当时，这一带地方，但凡想生男孩者，多到庙内进香求神。求子者要向僧人买一铜锁，用锁将看中的泥娃娃拴住，随即起个乳名，并连叫数声，然后就抱回家去，此举意味着要生这样的男娃娃。年复一年，求子者日益增多，甚至几百里以外的人也来这里求神拴子，从而便兴起了庙会。后来，求子应验者，为感谢奶奶庙神灵的恩赐，议定每年旧历三月二十八日为祭神、求子、还愿日，到时则请戏班唱戏，祭神戏多是《拴娃娃》。随着时代的变迁，庙会期间所演的戏不再那么单调，逐渐变化为演当时流行的剧目。至民国初年以来，由于朝山、拜神、看戏、听书的人愈来愈多，赶会的生意人也扩展到数百里以外。会期一般从旧历三月二十日开始直到月底。曲艺界常来赶奶奶庙会的有永城县、夏邑县、虞城县、安徽省的萧县、砀山县、宿县、江苏省的丰县、沛县等地的艺人。建国后，敬神还愿、拴娃娃的习俗渐次由盛到衰。现在，奶奶庙虽已庙毁

神没，但每年定期的庙会仍很兴旺，成了远近闻名的城乡物资交流大会，每会也必有戏剧演出和曲艺演唱。

几个特写镜头

韩春声性格有些内向，可说话挺幽默的。在7月下旬验收《永城县曲艺志》时，我问他：“你的理想是什么啊？”他脱口而言道：“二十四拜都已过去，就剩最后这一哆嗦了。我已将是‘知天命’之人啦，近期内打算在编写《曲艺志》方面做出点贡献。从长远说，我决心在文化战线上当一个称职的工作人员。……”接着，他又说：“现下我最遗憾的是时间太少了，总觉得不够用，每天都排得满满的，没闲过，忙不完。”

去年10月，他老伴的冠心病又犯了，往进了医院。儿女们一听说，分别急忙地从河南大学和河南曲剧团赶回家中。儿子韩涛和女儿韩小红到医院一看，守护在病榻前的竟是他们的姑姑。一问询，才知道他们的爸爸正在商丘参加地区曲艺志编辑部召开的《曲艺志》编纂会议。

后来，他老伴的病情不见好转，于是就从县医院转至河南省人民医院。韩春声又没能陪护前往郑州。之所以如此，是因为他正在县里主持召开着老艺人座谈会。他的当着大队支书的弟媳见了他，生气地说：“哥，是俺嫂的命重要，还是你的志书重要。……”听了弟媳的话，韩春声微微一笑，想解释点什么，但终于欲言又止。一家人都对他有意见，但他依然不改初衷，坚持把志书写好。

去年大年初一，韩春声又静坐在桌旁，专心致志地整理他为写《曲艺志》而搜集来的资料。老伴生气了，眼里噙着泪，与他大吵了一架，带着哭腔向他说：“我跟你结婚已经20多年啦，给你生了一双儿女，大年下你不过团圆年，你还有一点夫妻感情没有？你下乡去找艺人，人家儿媳都不管不问，你却拿钱给人家

买药。我的身体时常不好，你咋不说照料照料我啊！”韩春声听着，只是笑笑，劝老伴说：“好好，我暂时不干行了吧！来，陪你说说话。……”老伴仍余气未消，又数落他道：“咱不写那志书中不中？你下乡光赔钱，咱家里经济又这么紧张，你图个啥？你原来戴100度的花镜。现在得戴250度的，头发也白了，你不要命啦，你到底图个啥呀！……”

“我图个啥？我图的就是把咱县的《曲艺志》写好。头发白了算啥，咱是老夫老妻了，你又不会嫌弃我。你咋气都行，就是不让我写志书不行。老伴啊老伴，等我的志书写好交差了，那也有你的一半功劳啊！……”

他老伴无可奈何地说：“我没你的嘴会说。可是，今天我就不让你干，因为是大年下，你说啥也得休息这一天。”

韩春声笑笑说：“好，好，今个这一天就依你。”

他老伴笑了，他也笑了，笑得余味深长。

神圣的天职

孙三民

文艺集成工作，在系列文件和主管部门的部署下，早已在汝南城乡广泛展开。民间艺术的宝贵财富在哪里？答曰：有无数个民间艺人，就有无数个民间艺术“宝库”。若时过境迁，人故艺亡，其后果定是人亡歌息，中华宝库不知将失去多少艺术精华，那真是无法估量的。

诸位知道，“鹌鹑戏子猢狲，割脚剃头做灯笼，”是旧社会对下层工匠艺人的贬低。在旧社会，民间艺人不但没有政治地位，而且在那些官僚权势人物眼里哪能当人看待呢？

近年来，国家把十大集成纳入国家重点科研项目，这就足以说明民间艺人的重要性。此次本人有幸参与了十大集成的搜集整理和编纂工作，在实际工作中，我真收益匪浅，感受很深，其中最深刻的体会就是抢救民族民间艺术的紧迫性是何等的重要。本文主要是浅谈这方面的一些体会。

当前，最热门的货是那些流行音乐，当然，外来的洋货就更吃得香。戏曲走向下坡路，绝大部分中青年人，只要提起戏曲和民间艺术，头摇得象拨浪鼓一样，感到遥远、生疏，一问三不知，在世的艺人已是风烛残年，对已失传的民间艺术也知之甚少，这无疑给普查搜集工作带来困难。此番工作艰辛吗？请君不妨试试，你一定会在普查搜集中遇到困难，同时，也会为我们民族的丰富艺术遗产而骄傲！不夸张地说，在近四年的普查搜集工作中，笔者已踏遍了全县的村村寨寨，访问了百余名民间艺人，搜集了大量而又难得的艺术资料。

集成工作刚刚开始，闻得汝南金铺是个戏曲荟萃之乡，众多的民间艺术如：戏曲、曲艺、高跷竹马、旱船、善书的名流都土生土长在那里。于是我在1987年12月25日，来到了戏曲之乡金铺。这是个大集镇，所辖许多村庄，人口密集，没有深山老林，更没有七沟八梁，最偏远的地方蹬上自行车不要两小时就能到达。这里的农民，特别是些上了年纪的戏迷们，不论是在街头巷尾，还是在牛棚，菜庵，总是三三俩俩，你一言我一语，叙述着当年戏班的名流，什么王琳、麻妮、蔡大脚、青云、春山、“洋白菜”。还有的提高嗓门指手划脚地说：“哼，要看做派张寨子，要听戏味数赵娟，文武双全是贾窝，金花脸的艺术响天边。”当我只身介入人群时，不觉使人捧腹大笑，原来，那位提高嗓门的正是笔者将要找的文化专干金景照同志。他对这里的民间艺术情况了如指掌。

金大春，艺名金花脸，年事已高，身体瘦弱。当他知道我的

来意时，自然高兴，兴致勃勃地谈起了他的过去。自幼受京剧武功教练刘常青严格正规的陶冶，有着惊人的艺术造诣，特别是他的声腔艺术，新颖别致。由于时间紧迫，便约定改日再来拜访。然而，天有不测风云。不料再次采访他时，他却带着他那满腹宝贵的艺术资料离开了人间。这对普查搜集工作无疑是个沉重的打击和巨大的损失。我想，对这位“金花脸”来说，也是他终身的憾事，积累了一辈子艺术经验，指望把这些献给后人，却未能如愿哪！天知晓，又有多少艺人象“金花脸”这样，带着满腹艺术财产与世长辞呢？前车之覆，后车之鉴，抢救民族民间遗产时间紧迫，再也不能耽搁了。

金铺乡王得新因唱“曲剧”、“鼓子曲”唱得好，早在三十年代就被戏迷们誉为“洋白菜”。他能拉擅唱，数十年的艺术生涯，曾南下信阳、武汉；北到许昌、开封；东征安徽界首、临泉；西去南阳、唐河等地。尽管他是个男子汉，但他扮演的许多闺阁秀女，深沉含蓄，声腔甜润，细腻入微，耐人寻味，不仅给群众演出了许多拿手好戏，而且常常自弹自唱“鼓子曲”，深受群众之爱戴。王老师虽年愈古稀，但当我采访他时，却精神抖擞，甘愿把自己掌握的民间艺术珍贵资料献给国家。1987年冬季的一天，北风刮的呼呼叫，他不顾寒冷，连晚饭也未吃，为集成工作人员演唱了鼓子曲《困土山》、《李豁子离婚》、《车站服务员》、《潘金莲拾麦》等曲目。直至深夜，几只羊丢了也全然不晓。当再次采访他时，他又高兴地拿起得心应手的三弦，自弹自唱起来。他的唱段全部被录音整理。四月七日那天，正遇上寒流，他不顾年老体弱，冒着寒风，同我们一起跋涉二百余里，先后到本县罗店乡罗东村、三村乡前巷村，为艺人赵宏、张永乐伴奏录音。他无私献艺的精神深深地打动了我们。

著名吹奏艺人王守伦，他已是八十多岁的老翁，在艺术上是门里出身，自幼就酷爱吹奏艺术，靠苦练得来一手吹奏绝技，他

吹的笛子，无人不晓，对古老剧种“罗卷”戏的伴奏，是方圆几个县屈指可数的。新中国成立之后，在河南省首次汇演中，他荣获吹奏二等奖。对这样的重点艺人，我们随即登门拜访，真不巧，他久卧病榻，气衰力竭，当他知道我们的来意时，激动万分，他拖着病体为我们哼唱了许多耐人寻味的曲牌，还有别具风格的“罗卷”戏曲调。当我们看到他满头大汗，不忍心再让他唱下去，他却提议：“待来年春暖花开时，我再为你们吹个三天三夜不重复！”

当我们再次登门求教时，发现他格外激动，但目光呆滞。我向他握手问候，他总是含泪摇头，旁边的人们插话说：“他已经聋啦！”听此言令人大吃一惊，我的天哪！又是一个将要倒塌的艺术宝库啊！怎么办？我便对着他的耳朵大声问，再把录音机放在他的嘴边，问一句他接着哼唱一句，就这样从他那里得到了许多珍贵的音乐资料。

位于汝宁瓠城的西北方，有个集镇叫着张楼乡。它座落在闻名的宿鸭湖畔，这里风景优美，气候温和，湖水碧波荡漾，湖岸垂柳掩映着宏大壮观的大堤。人们介绍说，在这三里五村，戏曲、曲艺种类繁多，其中有土生长的梆子腔；也有深受人民群众喜听爱看的曲子戏、越调、二夹弦；还有别具风格的“罗卷”戏，民间艺术令人赞叹。参于这些活动的艺人们，大都是本地的庄稼人，他们既是干农活的好把式，又是民间艺术的活动家。每逢佳节或农闲时，他们就大显身手，活跃四方。你要询问那些老年人，“罗卷”戏唱的怎么样？他们便说：“那是从前的事啦，已有好几十年没有谁再唱它了。”那些“罗卷”戏艺人，好象自己也忘记了自己曾经是唱“罗卷”戏的。多少年来，他们默默无闻地经受着一个又一个的春夏秋冬。

通过调查了解到，这里曾有许多“罗卷”戏班，如：代堂班、姚湾班、顺河店班、半步店班、楚铺班等。这些“罗卷”戏

班的历史形成，虽然未有详细的史料记述，但据艺人们讲，这可追溯到清代道光年间。由于种种原因，1956年在燕亭唱罢春会之后，再也未曾演出。那些罗卷戏艺人，如：王喜真、王庆真、王家珍、王柏林、郑志武、姚忠筝、陈庭弼、代清泉、郑梅英、陈子莲等，虽年事已高，但在谈起“罗卷”戏时，仍是滔滔不绝。他们介绍了剧种概况，声腔风格，板式结构，乐器伴奏，铙钹的烘托等等，使得已失传的古老艺术资料载入了卷本，留于后世。

1988年夏，笔者访问了曾在南海寺院当过和尚的孔繁春先生，他现年八十岁，十三岁时出家进南海寺院，之后拜闻齐纯清和尚为师学习寺庙音乐。经过六年严格刻苦练习，他熟练地掌握了笙、管子、竹笛等乐器的演奏技巧，还兼学了铙钹的演奏。据他说：“年轻时能熟背百余首寺庙音乐曲牌，常在群众办理丧事时演奏。”时隔了数十年，尽管孔先生作了细致地回忆，也仅仅整理出了十几首，他还特意为我们制作了管子，但功夫远远不如当年。

二十年代的民间文艺家，曲艺创作家万道同，是豫南屈指可数的拔贡，常被人们称为大文学家。先生一生酷爱文艺创作，他以得天独厚的条件，经常给民间文艺社团和艺人无私的资助，还专设六间客房供“丝弦道”戏曲演唱所利用。他的代表作有《搅家婆》、《什么芳》、《烟鬼叹》、《女儿愁》等数十个曲目。由于各种不利因素，大部分佳作失传数十年。为收集艺术资料，我费尽心机去询问清末著名“丝弦道”的道友们和万道同的高徒。通过查找，他的几位得意门生大部分都与世长辞了，还在世的也已是九十岁的高龄，尽管这样，八十七岁的王化国先生用颤抖的声调，演唱了早期的丝弦道曲牌《老八板》、《四句腔》等。可叹不久他就去世了。余店乡西班牙七十六岁的班世荣因久病未愈，被居住在本乡李庄的大女儿接去养病。当我查找到那时，他睡在床上为我吃力地演唱录音。万道同的高徒著名“丝弦

道”艺人张杰臣（艺名张小个），现已八十四岁，他青年时期琴棋书画样样精通，特别对“丝弦道”的演唱和演奏均下过一番苦功，在吹拉弹唱各方面样样是能手。他因不幸摔倒致残，生活不能自理，记忆力严重衰退，说话不清。当我向老人讲明来意后，他便轻轻地用手打板，好似又回到当年演唱的情景，谁知嘴却不听使唤，老人摇头叹息，万分悲痛，用吃力生硬的语调断断续续地说：“你们来晚啦，……我会的东西……真可惜呀……”他泣不成声地又说：“我的朋友们……万一一拔贡，余子河的付子英，还有王化国、张长脖，都是唱丝弦道的好手啊，他们都死了，真可惜呀！”他的孙女插话说：“爷爷，您别难过啦，安静一会吧！”顿时屋里鸦雀无声，张先生的老伴用深沉而亲切的语调对我说：“真抱谦，看来靠他是没有指望啦，早知道国家对这些东西这样重视，我叫孙女跟他学唱、学拉，也不会失传哪！”我沉思了半天没有出声，联想到有多少个象张杰臣这样风烛残年的艺人将要无声无息地离去，我们怎忍心呢？抢救民族艺术遗产迫在眉睫。这是历史赋予我们的神圣天职！

许应群艺术传略

羊君

许应群，男，汉族，1941年生，河南省鲁山县人。曲艺作家。现为鲁山县文化局干部，平顶山市曲艺杂技协会副主席，河南省曲协会员，中国曲艺家协会会员，中国俗文学学会会员，中国通俗小说研究会会员。

许应群自幼热爱文艺，1971年开始业余创作，1974年开始发表诗歌、小戏曲等作品。1979年参加鲁山县曲艺队任编剧。1981年调县文化局创作组从事专业曲艺创作。1979年以来，先后在省市和全国性报刊、电台发表中、短篇作品二十多篇，和郑永昌合作编写长篇大书两部：《秦琼打擂》（1984年由河南人民出版社出版），《黑虎闹东京》（1985年由中原农民出版社出版）。

许应群同志追求“雅俗共赏、可读可演”的艺术创作风格，大部分作品被各地曲艺团队或艺人排演，广为传唱。长篇大书《秦琼打擂》曾被河南省曲艺演员培训班和河南省戏校曲艺班选为大书教材排练，该书参加了1985年12月“香港书展”，获省文联（1983—1984）优秀曲艺作品奖；并由河南人民广播电台组织排练录音，在1987年2月、6月两次连播40多天，电台收到听众的赞扬信件千余封。

许应群同志熟悉农民，热爱农村，他的作品大都富有泥土芳香和生活气息。《打电话》、《辣嫂闹宴》、《斗牛记》、《滑稽腰》、《骂街风波》、《连升三级》、《牛二杆卖烟》、《石玉兰智服“短把儿嫌”》、《争书场》等短篇作品都生动、风趣

地反映了新时期农村的新貌和矛盾斗争。他走上专业创作岗位后，先后有14篇曲（书）目在省市曲艺调演、比赛或作品评奖中获奖。在1986年全国曲艺新曲（书）目比赛中，他创作的大调曲子《打电话》和河南坠子《辣嫂闹宴》同时被选拔进京参赛，分别获得创作三等奖和鼓励奖。

由于许应群同志创作成果显著，1985年3月受到中共鲁山县委、县政府的奖励和通报表扬。同年4月，中国曲协河南分会印发了“关于表彰曲艺作家许应群同志的通报。”

曲魂系南天

——张清廉与南阳大调曲

中 振

写《志》需要搜集大量资料，1987年11月中旬，给张清廉老人发函，当时考虑到他远住云南边疆，往返千里来去不易，况且年事已高，如果能书面提供一些线索，我们就很满意了。不料12月28日，他竟找上门来。见面就说：“得知你们编修《曲艺志》，我有一些话要说，只是纸上三言两语说不清啊！所以我一阵子好跑，就跑回来了。也好了却我一桩心愿。说吧，需要什么，我全力以赴。”

热情洋溢、谈笑风生。他是一个久经磨炼的共产党员，豁达开朗，年高德昭，他帮助我们把本世纪20年代到30年代，当地曲种分布、主要书目、演出形式、亲眼目睹的情形，特别是大调曲子于何时何地经何人传入，他义务地担当了这项任务，便央亲托友，自己走访，终于连当时的社会背景都弄得一清二楚。

当时，他已经77岁高龄，退休后正该颐养晚年，他不辞劳苦万里奔波又是为了什么？

张清廉自幼酷爱曲艺艺术，六、七岁时，父亲带他经常听唱大调曲子，本街（曹店）张彩轩率先教他学《倒访》，赵春生教他《闹斋》等曲，十六、七岁已经学会了50多个曲牌，38个曲段，1934年参加中国共产党从事地下党工作，因营救张景昉（早期中共南召县领导人）和方得鑫（中共鄂豫边工委负责人）暴露了身份，流落云南，两年后接上组织关系，后一直在大理市工作。

一个爱说爱笑的活跃分子，离乡背井，50多年旅居西南，苦于没有知音。尽管南国风光宜人，四季如春鲜花争奇斗艳，确是引人入胜，然而每闻乡音则令人心驰神往。他说：“50年代在大理市电影院里看戏剧片子，吕剧《姐妹易嫁》演唱的曲调竟有大调曲子的〔满舟月〕曲牌，因为是最后一场，戏词没有记下来，懊悔极了。后来，又看到电影戏曲片子评剧《花为媒》时，其中有个唱调正是和他60多年前学唱《西厢记·闹斋》里的〔人参调〕相似，为了把戏词记下来，他把这个影片看了多次，抄录下来请我们研究。

大调曲子《闹斋》里〔人参调〕：

三月天气乐融融，
花红柳绿草青青，
桃花艳李花浓牡丹茂盛，
普救寺里花峥嵘，
花开一片红。

评剧《花为媒》（不知道叫什么调名）

张五可唱：

春季（里）风吹万物生，

花红叶绿草青青，

桃花艳李花浓杏花茂盛，

阮妈接着唱：

（你再报）夏季给我听。

这两句唱腔乐句完全相同，唱词的词组（除少数嵌字）也相同，特别是第二、三两个乐句17字，就有15字相同，所不同者“牡丹”与“杏花”，但又同属花名。他提出：为什么南阳大调曲子（按：50年前唱〔人参调〕曲牌，当时失传）艺术和山东、河北的戏曲艺术有相通之处？

张在南召逗留阶段，几乎每天要看修（志）的进度，他还经常参与曲友们的弹唱活动，他眼见大调曲子衰落了，便鼓励曲友筹建大调曲子知音社，旨在学习研究、培育新人，被推为名誉社长。他知道60年代流行的优美动听非常抒情的一些曲牌失传了，他不忍看着这些宝贵的民族文化遗产湮没无闻。经他传教重闻于世的有：〔水上漂〕、〔龙戏水〕、〔花枝俏〕、〔人参调〕、〔柳青青〕、〔柳摇金〕、〔襄阳〕、〔碰板〕、〔双对花〕、〔云遮月〕、〔柳青娘〕11个曲牌，（曲谱附后）。

相处中，都觉得他精力充沛和蔼可亲，但也感到他有些固执，大热天给他倒茶不喝，打水不洗，还认为他在南方住久了，染上洁癖。无意中我发现他随身带着抗癌药物，才知道这一年多，他不在大理市党史办上班，就是因为他已患了胃癌。嘴里说着没事，却又再三再四地交待：你知我知千万不要让亲属知道。我确实为他保了密。直到他曾经溶进心血的《曲艺志》初稿打印出来，迫不及待，深夜到我那里取走一册，说明次日就回云南，我去送行他已经坐早班车走了，半月后收到大理唁电告之他已患胃癌去世。

来也匆匆，去也匆匆，仅持区区一册，能否告慰曲魂。

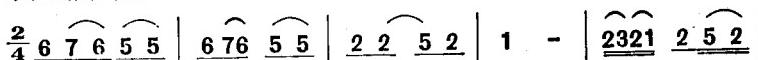
送来的金丹灵不灵

张清廉 演唱
陈玉坤等记谱

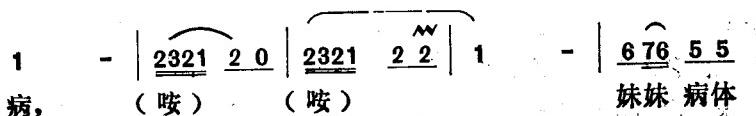
1=G

选自《黛玉悲秋》

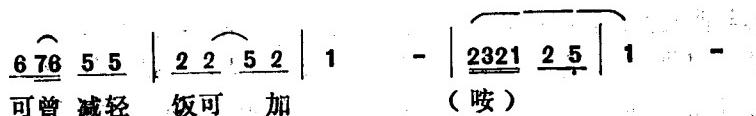
〔水上漂〕中速



林妹妹呀 快快睡下 千万别动， 小心劳累着



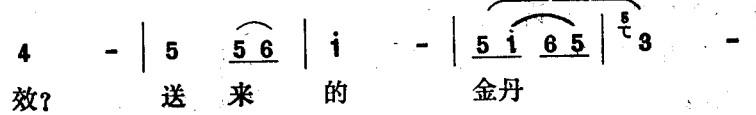
病， (咳) (咳) 妹妹病体



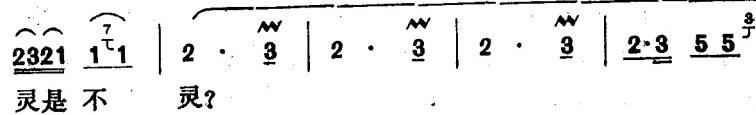
可曾减轻 饭可加 (咳)



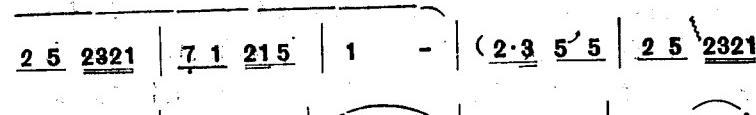
睡觉可安宁， 送来药， 有效无



效？ 送来 的 金丹



灵是不 灵？



7 1 2 1 5 | 1 -) | 5 1 6 5 | 4 - | 0 5 i |

半 夜 咳

5 - | 2321 1⁷1 | 2 - | 2321 1⁷1 | 2 - |
 噢 松是不 松？ (哎)

五更发烧可

2 85 7 6 | 5 - | 6 1 5 6 | 1 2 5 3 | 2 5 2 1 |
 减 轻？ (哎)

6 · 1 | 2 1 5 | 1 - ||

二月十五念超度经

1=G

选自《闹斋》

张清廉 唱
吴春奇等记谱

(花枝俏)中速

2 5 5 4 2 | 5 3 2 3 5 | (5 5 4 2 | 5 3 2 3 5) | 5 3 2 3 |
 红娘 转身 来到

2 1 6 5 1 | (5 3 2 3 | 2 1 6 5 1 | 5 5 8 5 5 9 | 5 2 3 5 |
 绣楼棚 启禀小姐 你是听,

(5 5 9 5 5 9 | 3 5 2 3 5 3 | 2 2 5 8 2 | 1 | 6 1 3 5 3 2 |
 二月十五念超度

6 1 2 3 2 | 1 - ||
 经。

花开一片红

1=G

选自《闹斋》

张清廉 唱
吴春香等记谱

〔人调〕中速

$\frac{2}{4} 0\ 5\ 5\ 6 | 5\ 5\ 6\ 3\ 2\ 1 | 1\ \overset{\sim}{6}\ \overset{\sim}{3} | 2 - | 0\ 3\ 2\ 3 |$
 三月里 天气 乐 融融， 花红

$1\ 2\ \overset{\sim}{6}\ 5 | 1\cdot 2\ \overset{\sim}{6}\ 1\ 5 | 1\ 6\ \overset{\sim}{5}\ 3 | 2(321\ 2) | 3\overset{\sim}{5}\ 3 |$
 叶 绿 草 青 青， 桃花艳

$2\ 32\ 1 | 2\ 1\ 2 | 5\ 3\ 2\ 1 | 1(23\ 216 | 5\cdot 6\ 5\ 5 |$
 李花 浓 牡丹 茂 盛，

$0\ 2\ \overset{\sim}{1}\ 2 | 3\overset{\sim}{5}\ 2\ 1\ 2 | 3 - | 0\ 6\ 1\ \overset{\sim}{3}\ 5 | 2\ 7\ 6\ 5 |$
 普救 寺 内 花 峰 峰，

$1\ 1\ \overset{\sim}{3}\ 5\ 1 | 6\ 5\ 3 | 5\ 5\ 5 |$
 花开 一片 红(啊)。

你要上天嫁玉皇

1=G

选自《孟丽君》

张清廉 唱
陈玉坤整理

〔柳青娘〕

$廿\ 2\ \overset{\sim}{2}\ \cdots\cdots | 2\ 5\ \overset{\sim}{2}\ 3\ 2\ 1 | 1\cdot 2\ \overset{\sim}{3}\ 6 | 5 - | 2\ 3\ 2\ 1 | 1 |$
 观花 花似玉， 比玉

(2321. $\frac{7}{1}$) | 2 5 2321 | 1 2 3 6 5 | 5 - | (2 3 5 2321) |
玉无双,

1 2 3 6 5 | 5 5 5) | 2321 $\frac{#}{1}$ | 5·1 6 5 | 6 - |
犹 如 春 夏 柳,

6 - | 5·1 6 5 | 5 - | 2·5 2 1 | $\frac{3}{7·2}$ 6 5 |
(哎) 一束梅花 亚 海

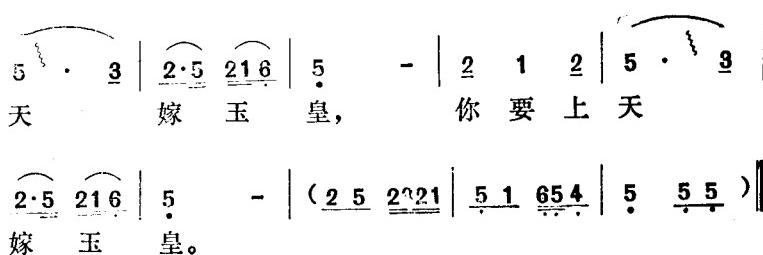
5 - | (2·5 2 2 1 | 1·2 2 6 | 5·1 6 5 4 | 5 5 5) |
棠,

2 3 2 1 | 2 3 2 1 | 2 5 2 | 1 - | 2 1 2 |
孤 为 丽 卿 神 魂 飘 荡, 孤 为 雨

5 - | 2·5 2 1 | 1 2 6 5 | 5 - | (2·5 2 1) |
卿 嵌上 早朝 见 卿 相,

1 1 2 6 5 | 5 5 5) | 22 1 $\frac{#}{2}$ | (2321 2) | 2 2 321 |
孤本 是 一朝 人王

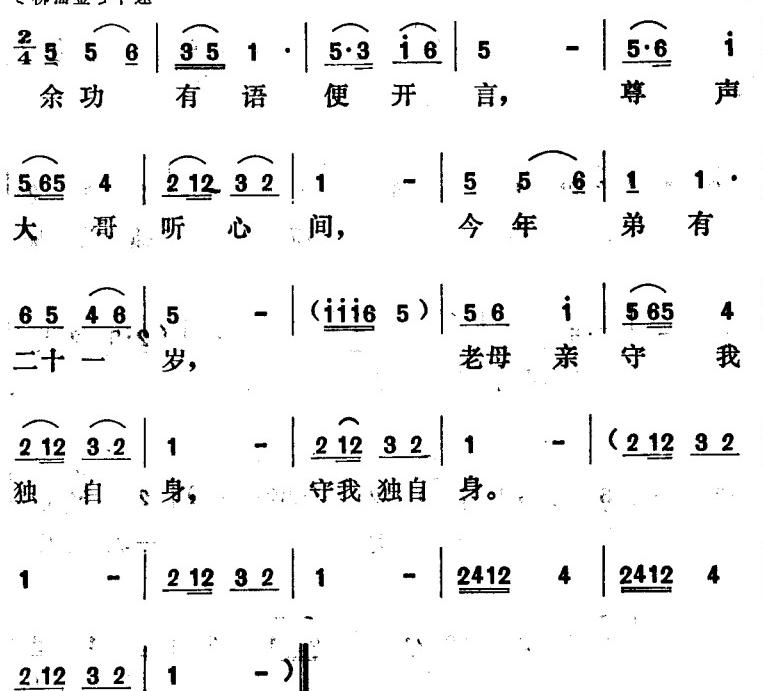
1 2 . | 2321 2 | (2321 2) | 2321 2 | 2 1 2 |
帝 主, 你不 想, 难道 说 你 要 上



老母亲守我独自身

张清廉 唱
吴春香等记谱

[柳摇金] 中速



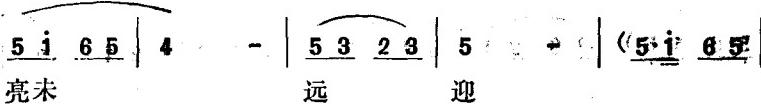
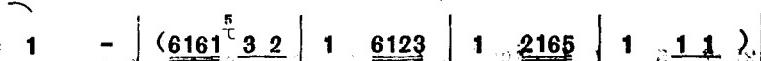
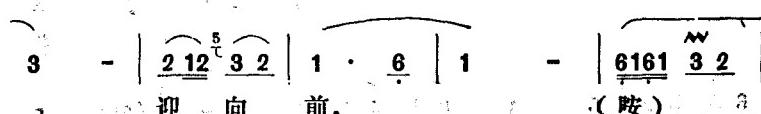
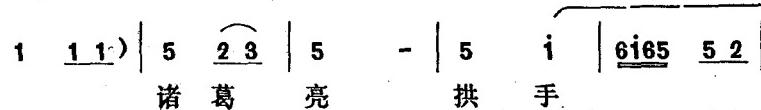
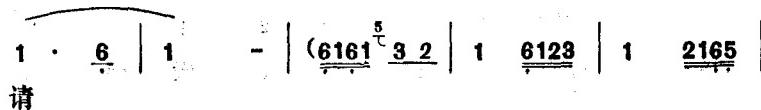
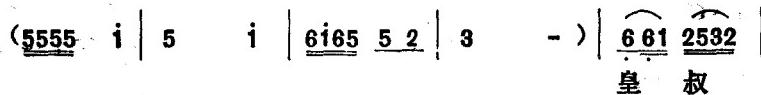
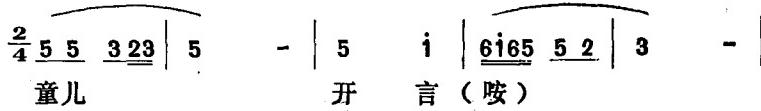
皇叔请包涵

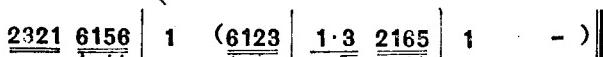
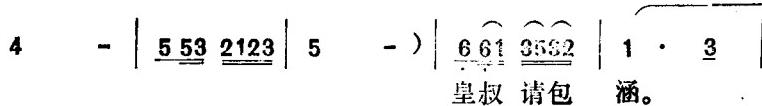
1=G

选自《三请诸葛》

张清廉 唱
陈玉坤整理

〔龙戏水〕中速





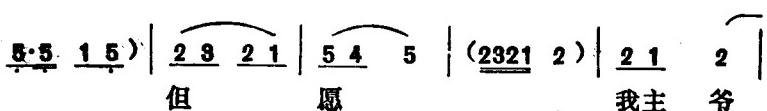
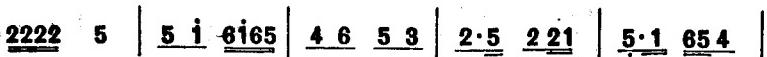
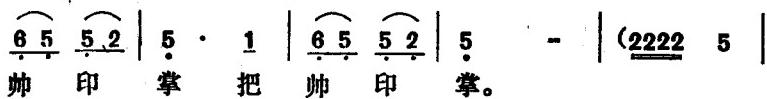
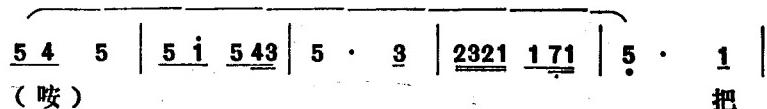
登台拜将

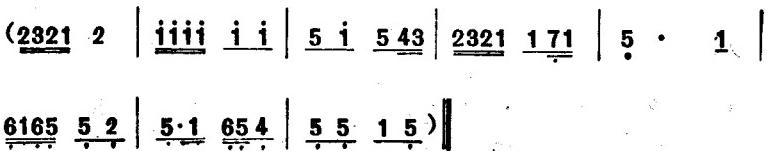
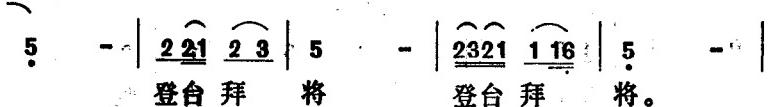
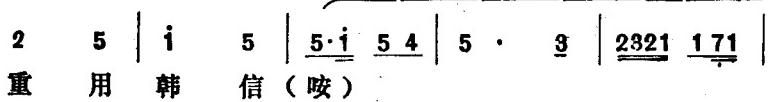
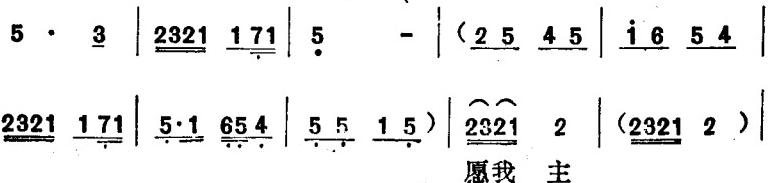
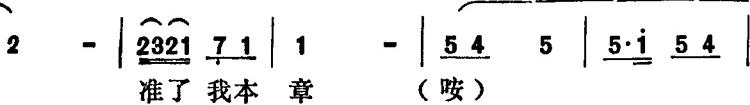
1=G

选自《荐韩信》

张清廉 唱
吴春香等记谱

〔梆子腔〕中速





选自《吊潇湘》

1=G $\frac{2}{4}$

张清廉
王荣军 演唱记谱

〔襄阳〕

6 i 5 5 6 i 3 2 2 1 3 5 1 9516 0
贾宝玉 跪灵前 泪如

$\frac{6}{5} \frac{5}{5}$ (2 23 5 | 2 23 5 | 2 5 3 | 2 3 2 1 | 6 1 2 |
雨下,

0 5 | 0 2 3 | 5 - | 0 6 | 5 1 1 |
哭 一 声 林 表 妹 你

(6 2 1) (6 1)
 $\frac{2}{1} \frac{1}{1} 1 | 1 0 | 0 1 | 1 \frac{6 1}{5} 0 |$
命 染 黄 沙。 爱 妹

5) (2 1)
0 1 | 1 5 0 | 3 5 | 5 ↑ 3 2 |
天 生成 风 流 俊 雅,

2) (2 1)
0 2 | 2 5 | 6 7 6 | 0 3 | 6 3 3 |
二 爱 妹 娇 滴 滴

(6 5 1)
2 6 | 3 5 3 2 | 2 1 . | 0 1 | 1 6 1 |
白 玉 无 瑕, 三 爱

5 0 | 0 3 | 5 3 . | 1 6 | 6 3 |
妹 巧 心 思 琴 棋 书

(6 1 2)
 $\frac{3}{4} 2 \quad 0 \quad | \quad 0 \quad 2 \quad | \quad 2 \quad 5 \quad | \quad \overbrace{6 \quad 7} \quad 6 \quad | \quad 0 \quad 3 \quad |$
 画，四爱妹潇

(6 5 1)
 $\underline{6 \quad 3} \quad 0 \quad | \quad 2 \quad 2 \quad | \quad \overbrace{3 \quad 5 \quad 3 \quad 2} \quad | \quad \frac{2}{4} 1 \quad - \quad | \quad 0 \quad 1 \quad |$
 湘馆对月品茶，五

(6 1 5)
 $1 \quad \overbrace{6 \quad 1} \quad 5 \quad - \quad | \quad 0 \quad 6 \quad | \quad \overbrace{1 \quad 5} \quad 0 \quad | \quad 1 \quad 5 \quad |$
 爱妹对奴婢有赏

(6 1 2)
 $5 \cdot \quad 3 \quad | \quad 3 \quad 2 \quad | \quad 0 \quad 2 \quad | \quad 2 \quad 5 \cdot \quad 6 \quad | \quad - \quad |$
 有罚，六爱妹

(6 5 0)
 $0 \quad 6 \quad | \quad 2 \quad 1 \quad | \quad 2 \quad 2 \quad | \quad 2 \quad 6 \quad | \quad 1 \quad 0 \quad |$
 待姐妹恩义不差，

(1)
 $0 \quad 1 \quad | \quad 1 \quad \overbrace{6 \quad 1} \quad | \quad 5 \quad - \quad | \quad 0 \quad 6 \quad | \quad 2 \quad 1 \quad 1 \quad |$
 七爱妹对学是

(6 1 2)
 $1 \quad 1 \quad | \quad 1 \quad 6 \quad | \quad 3 \quad 2 \quad | \quad 0 \quad 2 \quad | \quad 2 \quad 5 \quad |$
 情真不假，八爱

(6 7 6 5 6)
6 - | 0 6 | 2 1 1 | 2 2 | 2 6 |
妹 不 愧 是 书 香 之

(6 5 5) (6 1 5)
1 - | 0 1 | 1 6 1 | 5 - | 0 1 |
家， 九 爱 妹 风
1 5 0 | 1 5 | 5 1 | $\frac{3}{4}$ 2 | 0 | 6 6 i |
度是 苗 条 潇洒， 我 实

(5 3 2 3 5)
5 - | 0 6 | 6 3 0 | 2 2 | 2 6 |
是 爱 妹妹 青 白 传
1 0 | 0 1 | 1 6 | $\frac{1}{4}$ 6 | 0 | 0 6 |
家， 妹 妹 死 我
2 1 0 | 1 6 | 6 1 | 3 2 | 3 2 3 |
不愿 高 居 驯 马， 妹妹
5 - | 5 0 | 0 5 | i i | 5 3 |
死 兄 不 愿 帽 插
0 4 | $\frac{4}{4}$ 3 0 | $\frac{\wedge}{2}$. 3 | $\frac{\wedge}{2}$. 3 | 2 $\frac{3}{4}$ 2 |
金 花。

1 - | (2 3 5 | 2 3 5 | 2 5 3 | 2 3 2 1 | 6 1 2) |

选自《夜走谷城》

张清廉
王荣军 演唱
记谱

1=G 2/4

〔碰板〕

5 5 6 1 | 1 0 | 5 5 2 | 3 0 0 | 5 5 |
献忠弟 你 讲信 用 如今

6 2 1 | 1 2 4 | 3 0 0 | 5 5 5 2 | 3 0 |
说话 阴阳 不明， 有人 对 你

5 5 2 | 3 0 | 5 5 5 | 6 2 1 | 1 2 4 |
来 投 弄， 砍 他的 脑 袋 挂在 军

3 0 0 3 | 5 6 1 | 1 0 | 2 3 4 | 3 0 |
营， 我 李 自 成 心 真 诚，

5 5 | 6 2 1 | 2 3 4 | 3 0 | 5 5 5 2 |
从 来 对 你 怀 尊 敬， 我若 对

5 0 | 5 5 2 | 3 0 | 5 5 3 0 | 5 5 5 5 |
你 疑 心 重， 我何 必 自投罗网

2 0 5 0 | 5 0 0 |
送 性 命。

《王婆骂鸡》

张清廉 演唱
王荣军 记谱

1=G $\frac{2}{4}$

〔云遮月〕

老 鸡 骂 小 鸡， 笨呀笨东

西， 我 叫 你 唱 咯 咯 咯

咯， 你 呀 你 不 理，

你 偏 要 任

性 唱 你 的 唧 呀 唧 哟，

为 哪 哩， 为 哪 哩， 王 婆 在

• 176 •

5 5 | 3 5 3 2 | 1 - | 1 1 1 5 | 6 - |
 堂 屋 剪 新 衣,

3 5 3 2 | 1 - | 1 1 1 5 | 6 - | 2 2 |
 王 婆

3 3 | 2 1 2 | 3 - | 7 \ 0 | 5 2 1 |
 忽 然 凝 神 静 气, 唉! 昨 不 听

5 6 5 | 5 5 6 | 5 - | 2 3 5 3 1 | 2 - |
 喳 喳 喳 呀 喳 哟,

6 1 6 5 | 5 - | 3 2 1 | 2 - | (3 3 3 3 1 |
 老 王 婆

2 -) | 2 2 3 2 1 | 2 2 3 2 1 | 2 2 3 2 1 | 2 1 1 5 |
 慌 慌 张 张 一 扭 一 拐 一 拐 一 扭 跑 出 大 门

6 . 7 | 6 0 | 5 i | 5 i 6 3 | 5 - |
 去,

6 2 1 | (6 1 5 6 | 1 5 6 | (6 1 5 6 | 5 3 0 |
 看 呀 看 仔 细, 嘴

5 . 2 | 1 0 | 2 2 | 2 - | 2 0 |
 咋 不 见 老 母 鸡

2 5 3 1 | 2 - | 6 3 2 1 | 5 - | 2 · 3 |
和 那

5 5 | 3 5 3 1 | 2 - | 1 5 6 | (6 7 8 5 6) |
一 群 小 鸡 鸡， 大家 看，

1 5 6 | (6 7 8 5 6) | 2 · 1 2 | 2 · 1 2 | 2 · 1 2 |
王 婆 她 卡 着 腰 叉 开 腿 瞪 着 眼

2 · 1 2 | 6 5 6 i | 5 2 3 | 6 2 1 | 6 2 1 |
噘 着 嘴， 高 声 喊 对 门 哩 隔 壁 哩

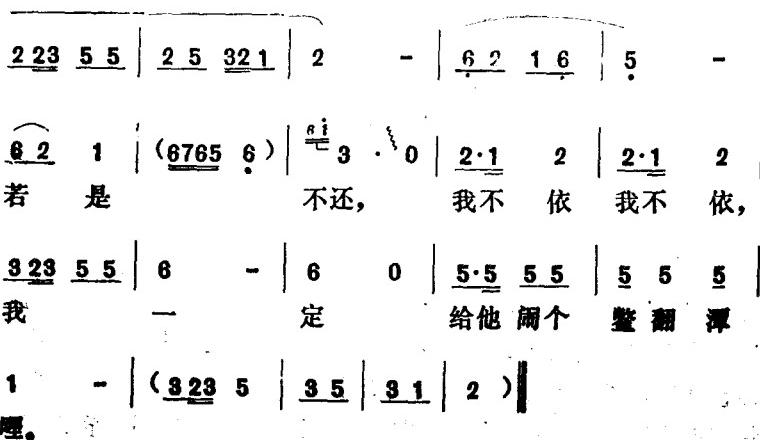
6 2 1 | 6 2 1 | 2 · 3 2 1 | 2 · 3 2 1 | 2 2 2 5 |
左 边 哩 右 边 哩 前 前 后 后 左 左 右 右 众 呀 众 邻

6 - | 2 2 3 5 5 | 2 5 3 2 1 | 2 · 3 | 2 0 |
居，

2 2 2 5 | 6 · 5 | 6 5 6 | 5 5 6 | i i |
谁 家 见 了 我 的 老 母 鸡 还 有 那 一 群

i · 6 | 5 - | (6 5 6) i | 6 5 i | 6 5 6 i |
小 母 鸡。

6 2 (5) | 5 5 6 | i - | 5 1 2 | 2 · 3 5 5 |
还 给 了 我 感 谢 你，

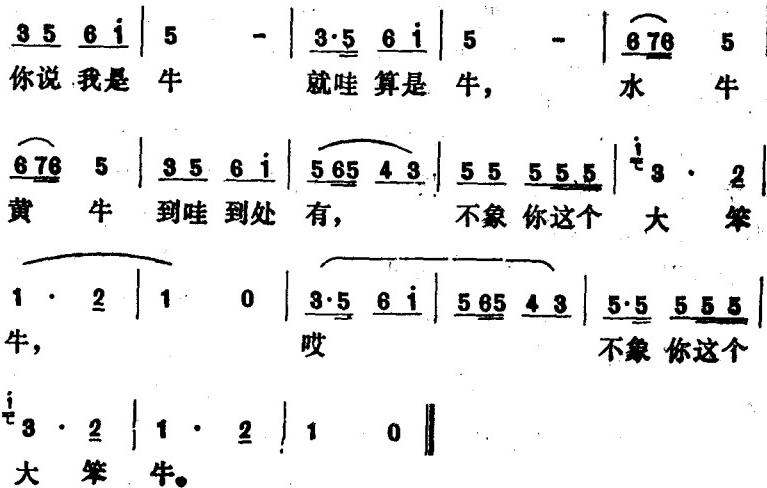


《十八相送》

1=G $\frac{2}{4}$

张清廉 演唱
王荣军 记谱

〔双对花〕



河南省曲艺团述略

李小娟

河南省曲艺团是我省唯一的全民所有制曲艺表演团体。其前身是“河南省试验曲艺组”。始建于1954年8月，地址在开封市自由路省文化局院内，编制六人。1958年4月26日成立“河南省曲艺队”，编制四十人。1960年5月3日成立“河南省说唱团”，编制四十五人。文化大革命期间“斗、批、改”后，省说唱团仅留十七人于1969年初与省歌舞团合并改称“河南省文工团”。1973年8月，省文化局决定恢复省曲艺团，很快便与省歌舞团分开，于1980年2月更名为“河南省曲艺木偶剧团”。编制八十八人。发展至1985年全团共有演职员一百二十九人。

河南省曲艺团成立三十多年来，在艺术上取得很大成就，走出了独具特色的艺术道路，随着政局的变化，虽几经兴衰，但为振兴、发展、推动河南省曲艺事业所起的巨大作用是勿庸置疑的。尤其在培养河南曲艺事业的演唱人材方面取得了优异成绩。

1954年8月成立“河南省试验曲艺组”，组长沈冠英，秘书冯金昌，演员刘宗琴（说唱长篇大书）、田连喜（以唱河南坠子小段见长），琴师丁志忠。由此五人组成的曲艺组经过短期学习和业务训练，便开始了宣传性的演出活动。并于1955年参加了河南省慰问团第一演出队，赴洛阳、新乡、郑州等地演出。1955年5月开封市师专体艺科教师赵铮弃教从艺参加了河南省曲艺组，从事河南坠子的演唱和研究，自此这个六人曲艺组便开始了营业性演出。首演地点在洛阳西工曲艺厅，票价五分。而后又在郑州老坟岗“小金星曲艺厅”、新乡、安阳、焦作等地曲艺厅及大剧

场公演。主要演出曲书目：《杨家将》、《大红袍》、《武松打虎》、《小姑贤》、《九红出嫁》、《仨蚂蚱》、《摘棉花》、《黛玉悲秋》、《美猴王》等。赵铮、田连喜前场唱小段，刘宗琴后场开大书。刘宗琴大刀阔斧、雄迈豪放的表演风格，赵铮圆润舒放的歌喉和维妙维肖、柔美动情的表演赢得了广大观众的热烈欢迎，每场演出必“翻头”加唱。

1956年4月全国总工会举办职工业余汇演。省曲艺组赵铮等参与为河南代表队赴京节目的辅导工作，其中王桂荣演唱的河南坠子《歌唱黄河》荣获一等奖。同年11月由赵铮演唱，丁志忠伴奏的河南坠子《摘棉花》，参加了中国首届音乐周演唱会，有深厚民间基础的河南曲艺第一次登上了大雅之堂。这一改革后的“乔派”曲目的成功演出轰动曲坛，扩大了曲艺在声乐界的影响。此次演出受到毛主席等国家领导人的亲切接见，并在中南海与全体代表合影留念。

1957年4月省曲艺组与刚成立的省歌舞团合并，而演出活动是独立的，为了曲艺事业后继有人，于八月份赴开封、许昌等地招生，通过考试录取了李小娟、周小蕙、吴珊、郑兰等我省第一批具有高、初中文化程度的曲艺学员。紧接着又从南阳市请来教唱大调曲子的著名老艺人郑跃亭和襄城县古筝演奏员马梅青，共十三人，集中在省文化艺术干校进行较为正规的培训及曲目排练（此时与省歌舞团已分开）。河南省文化局尤为重视“乔派”坠子艺术的继承和发展，省文化局陈建平局长特向省曲艺队赠送了他珍藏了多年的乔清秀演唱的《凤仪亭》、《宝钗扑蝶》、《双锁山》、《韩相子渡林英》、《关王庙》、《三堂会审》、《马前泼水》、《王二姐摔镜架》等十几张唱片。由于老师一腔一字，一招一势的精心传授，学生刻苦勤奋的学习，首批学员学艺仅四十多天便登台献艺。

1957年冬，在刚建成的河南曲艺厅（今老坟岗立体影院）举

行了河南省首届曲艺、木偶、皮影汇演。河南坠子名家刘宗琴演唱了由冯金昌改编的河南坠子《李逵夺鱼》，她的唱腔遒劲，动作洒脱，刻画人物细腻，获演出、演员双项优秀奖。赵铮演唱的坠子《晴雯撕扇》，唱腔婉转，风格俏丽，获演员优秀奖。田连喜演唱的传统坠子《黛玉悲秋》获演员奖。丁志忠获伴奏优秀奖。景发松获伴奏奖。真乃风格有别，各具特色。青年学生也向大会作了汇报演出，李小娟、吴珊对唱乔派坠子《凤仪亭》，周小蕙、郑兰等演唱大调曲子《摔镜架》，这些经过赵铮、刘宗琴等老师精心排练的曲目突破了传统的曲艺表演程式，演员手持鼓、板、盘子以各种符合表达内容需要的动作和舞台调度来辅助优美的唱腔，使唱表触为一体，美化了舞台形象，增加了艺术魅力。省直代表队的崭新表演使观众耳目一新，也为全省各地曲艺团（队）树立了榜样，曲艺组招收的高初中女学生演唱曲艺在汇演中影响颇大，改变了曲艺只能是没文化盲残人行艺谋生的偏颇的看法，为我省曲艺队伍的知识化迈出了可喜的第一步。

1958年4月成立“河南省曲艺队”，原省文化局秘书窦荣光任队长，丁志忠任副队长，建队方针：挖掘民族遗产，继续发扬我省的主要曲种“河南坠子”、“大调曲子”、“三弦书”等，努力培养曲艺事业接班人，开创曲艺新局面，为全省曲艺团、队起示范作用。任务明，担子重，困难无疑不少。首先要充实健全队伍，于五月份从开封市调来坠子琴师景发松，招收学生王宝珠、秦万青、刘培英等，从新野县调来大调曲子著名三弦伴奏员赵殿臣，从商丘调来山东琴书青年演员司庆华、坠子青年演员宋爱华和郑州市革新曲艺团的青年坠子演员耿治华。九月份又从沈阳音专分配来古筝演奏员周俊全，从西安调来坠琴伴奏员张喜栓。为了提高演员文化、艺术素质，队领导和老演员共同研究制定出一套吐字发声、身段表演等基功训练及乐理、视唱、文化课与文艺理论学习的方案，要求定期考核出榜公布，比、学、赶、

帮互教互学颇为正规，两年时间学生们打下扎实的基本功底。学习、实践相结合。在“鼓干劲、争上游”的口号中，这个平均年龄仅二十二岁的年轻曲艺队便开始了1958年“大跃进”年代“上山下乡”的演出活动。二十人分成大书、小段两个演出队。大家齐心合力，艰苦创业，人人勤奋，演出队时分时合，干劲很大。经常背着行李，扛着乐器，步行几十里赶场演出。规定七十里的徒步行军保证当天到当天演。

1958年秋，省曲艺队赴洛阳地区深入山城嵩县、栾川、卢氏等地演出。在赶场经卢氏县途中，汽车行至“南天门”，狂风骤起，暴雨倾盆，山路陡峭泥泞，汽车轱辘深陷泥坑。时至深夜前不着村，后不挨店，演员们只得顶风冒雨，脚踩山石泥水，手牵着手摸索着往县城赶。鞋走丢了用手绢绑住脚一瘸一拐地在奇峰峻岭中艰难行进。卢氏县委得知消息立即发出通知：饭店不准关门，迎接河南省曲艺队。不管省曲艺队的同志们何时到达县城，保证有热水、热汤、热饭。虽然演职员个个浑身水湿，双脚流血，但看到县委及全县人民亲切热情的招待，疲劳的脸上无不滚动着喜悦的泪花。

就这样，他们深入工厂、农村、部队，登上海拔两千七百公尺高的白云山顶为原始森林的伐木工人和公安干警演唱。在“大跃进”的年代，省曲艺队创年演出千场的最高记录，经济达到自给，不让国家补贴，还有盈余上交。由于他们上山下乡多、演出次数多、排练节目多而被中国曲艺家协会命名为“红色曲艺队”，并为窦荣光队长写的《我们活跃在生活第一线上》的报导发了按语，刊登在1960年第二期《曲艺》杂志上。按语是这样写的：

“这篇报导很好，从这里我们可以看到河南省曲艺队的同志，在为工农群众服务的工作中，已经做出了很好的成绩，他们的工作热情，和不怕艰苦的精神，是值得我们学习的，河南省曲艺队是一支红色的宣传队。他们的实践证明了，曲艺工作者只有活跃在生

产第一线，真心诚意地为人民歌唱，向人民学习，才能更好地提高思想和艺术水平。才能受到广大群众的热烈欢迎。”中国曲协对河南省曲艺队工作的充分肯定和宣传，更扩大了他们在全省乃至全国的影响，省内外不少团队，如：洛阳市、开封市、贵阳市、内蒙古、湖南省等前来学习取经。

1958年5月前后因“反右”运动，沈冠英、赵铮、冯金昌先后离开省曲艺队。

同年七月底，河南省曲艺队的刘宗琴、丁志忠、耿治华、李小娟、周小蕙、赵殿臣随同由庄义顺任团长的河南代表团一行二十二人赴北京参加全国首届曲艺汇演，在这次专家名流荟萃一堂规模庞大的艺术交流活动中，刘宗琴演唱了由丁志忠伴奏、庄义顺创作的河南坠子新书目《女状元》，并被大会评为优秀节目。耿治华演唱了坠子传统曲目《古城会》，她庄重大方的台风，深化人物的表演，声情并茂，深受欢迎。演出结束周总理接见了她并握手留影。李小娟和南阳地区著名三弦老艺人裴长义对唱由袁清芬、王国栋整理的三弦书传统曲目《卖丫环》，李小娟嗓音清脆甜润，表演情真意切，配以老艺人深厚的底音唱腔博得观众阵阵掌声，取得强烈剧场效果。汇演结束《卖丫环》评为优秀演出节目并留京参加全国巡回演出团。周小蕙和南阳民间艺人王富贵对唱大调曲子《探亲》，由于表演新颖，突破了大调曲子传统的演唱模式，在8月1日举行的汇演开幕式演出。汇演期间周总理、董必武等国家领导人在中南海接见了全体代表并合影留念。

1959年秋，中国唱片社为省曲艺队录制了唱片，节目是：耿治华演唱丁志忠伴奏的坠子《古城会》；李小娟、吴璐对唱丁志忠、景发松、赵殿臣伴奏的三弦书《卖丫环》、河南坠子《摘棉花》、《姑嫂领工资》；周小蕙演唱周俊全伴奏的大调曲子《三姑拜年》，和杨桂先对唱的大调曲子《车站服务员》，宋爱华演唱景发松伴奏的坠子《双赶车》。

1960年2月河南省电台文工团撤销，赵新民、李秀莲、王士元、汪克文先后调至省曲艺队。八月份又招收李金凤、章文、郭其珍、江天成、程素萍、姚鸿声、吴子超等一批学员。为加强创作力量，调来编导张凌怡，而且在不长的时间里创作整编了《治山模范郭仙》、《奚童行刺》等曲目。由于增加了新演员，丰富了“相声”、“快板书”、“数来宝”等曲艺形式。

1960年5月成立“河南省说唱团”，赵新民任团长兼党支部书记，窦荣光任副团长兼木偶队队长，丁志忠任曲艺队队长兼艺委会副主任，刘宗琴任艺委会主任，张凌怡为副主任。在以继承传统、坚持说新唱新、上山下乡、文艺为工农兵服务的方针指引下，充分发挥曲艺“轻骑兵”的作用，他们除完成每年三百场公演任务外，认真加工整理编演了大量优秀传统的和现代的曲(书)目。如《大红袍》、《李逵夺鱼》、《奚童行刺》、《八哥剥老虎》、《打连科》、《对绣鞋》、《双锁柜》、《王金坠要饭》、《打金枝》、《陈妙常》、《青儿探塔》、《马胡伦换亲》、《小寡妇上坟》、《黛玉葬花》、《对哆锣》、《小两口争灯》、《老邻居》、《婆媳见面》、《接婆婆》、《长空激战》、《舍命救亲人》、《送喜礼》、《夜逛千亩田》、《玉姐学文化》、《歌唱黄河》、《五个鸡蛋》、《将军下连第一天》、《治山模范郭仙》、《马小翠》、《金铃传》、《双赶车》、《捉放曹》、《黄鹤楼》、《歪批三国》、《戏迷》等。

1960年2月省说唱团部分人员随河南代表团（团长赵建功）参加在北京举行的全国优秀曲(书)目调演。刘宗琴演唱由任毅作词、丁志忠伴奏的河南坠子《常广印降伏火龙山》，宋爱华演唱杨承毅作词、景发松伴奏的坠子《万头猪场》，李小娟、吴珊对唱由农民作家慕保柱创作、赵殿臣等伴奏的三弦书《比婆家》，周小蕙、李小娟对唱了周俊全等伴奏的大调曲子《送鞋》，耿治华演唱了坠子《百炼成钢》。作品受到大会赞誉。调演结束后，

刘宗琴、丁忠志、吴珊、李小娟、姚进和留在北京参观文化部组织的优秀节目专场演出。他们与曲艺表演艺术家骆玉笙（唱京韵大鼓）、高元钧（说山东快书）、刘韵若（唱上海评弹）、王疏宝（演唱天津时调）等，在怀仁堂、国务院小礼堂、全国总工会礼堂等地为中央首长和首都观众演出。并应中央电视台约请录像，这样刘宗琴、李小娟、吴珊（还有部分外省留京的优秀节目）成为我国第一批在中央电视台录像演播的曲艺演员。更为荣幸的是，他们还应周总理邀请参加了在人民大会堂举行的春节联欢会。晚会上李小娟、吴珊演唱了三弦书《比婆家》。周总理和刘少奇主席观看了演出。

1958年11月和1960年党中央先后两次召开的“郑州会议”至1965年毛主席与其它中央首长来河南视察期间，老一辈无产阶级革命家喜欢祖国的民族艺术，在为他们组织的文艺晚会上，司庆华、吴珊、李小娟、周小蕙、刘宗琴、丁忠志、周俊全、景发松、姚进和等多次在省军区礼堂、人民剧院、省委三所、国际旅行社、黄委会礼堂为毛主席、周总理、刘少奇主席、朱德委员长、陈毅、贺龙副总理、吴玉章等国家领导人演唱山东琴书《老鼠搬家》、李准作词的《六神不安》、《一分钱一两米》、《扑克迷》、《张老汉吓了一大跳》、三弦书《卖丫环》、《比婆家》、坠子《摘棉花》、《红旗兄黑旗弟》、《怕》、《矬大姐》、《婆媳见面》、《女状元》、大调曲子《姑嫂夜话》、《小梅绣花》等曲段。

1963年4月16日由中国曲协与河南省文化局联合举办的全国河南坠子艺术座谈会在郑州举行。来自北京、山东、陕西、河北、甘肃、江苏、安徽、湖北、天津、河南等地的五十余人参加了这次艺术交流盛会。在全国坠子名家云集郑州各献绝艺，芳华争艳中，省曲艺团的刘宗琴以新整理的书目《奚童行刺》（张凌怡整理）在座谈会上参加了交流演出；耿治华演唱了中路坠子

《挑袍》，宋爱华演唱了东路坠子《舌战小炉匠》，李小娟、秦万青演唱了乔派坠子《莲香劝娘》（庄义顺创作）、《拴娃娃》（叶川整理）。座谈会期间还组织专场在北下街影院公演，赵铮演唱了坠子《双枪老太婆》，刘宗琴演唱了《夺鱼闹江》，很受省会人民的欢迎。

1964年5月，赵新民团长带领司庆华、司明教前往山东参加了“山东琴书”艺术交流会，司庆华演唱了南路琴书《打连科》。她吐字清晰，唱腔曲婉缠绵，受到大会好评。

同年从部队调来指导员王亚元，从省歌舞团调来秘书司保民。他们带领大家认真学习毛主席“关于文学艺术的两个指示”之后便在全团掀起了创新书、说新书的高潮。创作排演了《李双双》专场。并参加了1964年12月在郑州举行的全省现代曲艺汇演。司庆华演唱的山东琴书《喜旺回家》一折被评为优秀节目。还编演了以坠子、大调曲子、三弦书、山东琴书、快板书等不同艺术形式串起来的《歌唱河南农业展览馆》、《歌唱三二一一钻井队》等曲艺大联唱，这些在艺术形式上的革新尝试取得了良好的舞台效果，并在全省推广普及。

1965年5月，中国唱片社录制了司庆华演唱的山东琴书《好会计》，耿治华演唱的河南坠子《老贫农的帐》。

1965年，相声演员姚鸿声参加了中央文化工作队，随中国人民解放军铁道兵部队到越南执行任务，并担负政治宣传工作。

1958年至1965年这八年时间是河南省曲艺团发展的最盛时期。他们以毛主席“在延安文艺座谈会上的讲话”为指南，坚持文艺为工农兵服务的方向，充分发挥曲艺短小精悍、轻便灵活之优势，热情宣传党的各项方针政策，讴歌社会主义建设。他们不讲条件，不怕苦累，栉风沐雨，为活跃广大人民群众文化娱乐生活送戏上门，唱到车间、工地、病房乃至一家一户。走遍了全省十个地区、十七个市、近百个县，共演出四千多场，编演移植了

大量新曲(书)目，达到录音或上演水平的传统的和现代的节目约有四百多个。他们不但在创作曲(书)目和演出上取得优异成绩，而在培养人材上也做出卓越的贡献，八年来省曲艺团不但在本团培养出司庆华、宋爱华、李小娟、吴珊、周小蕙等一批艺术上日趋成熟且在省内外有一定影响的青年曲艺演员，同时还采用了“送进来，请出去”(送进来以团代校传授技艺。请出去办班教学)的方法，为省内外二十多个专业曲艺团队及工厂、部队文艺宣传队进行辅导培训。如省曲艺训练班；开封地区、许昌地区曲艺训练班；省乌兰牧骑培训班；南阳大调曲子训练班；栾川县曲艺队；嵩县曲艺队；襄城县曲艺队；贵阳市曲艺团；内蒙古歌舞团；武汉胜利文工团曲艺队等等。由于团领导的重视支持，老一辈曲艺工作者孜孜不倦地辛勤耕耘，“河南曲艺”这朵根植民间的馨香小花遍了中原大地，其种子播撒在祖国的大江南北，为河南曲艺艺术的普及发展做了切实有益的工作。

1965年，在南阳市举办的“河南省大调曲子训练班”结业后，调来了古筝演奏员(兼拉二胡)的石宝民、琵琶伴奏员徐秀荣。就从这年的9月至1966年5月，省曲艺团随河南省委工作组赴许昌地区长葛县参加“四清运动”。文革期间终止了正常的业务活动，而只是配合形式演出一些“对口词”、“枪杆词”(“文革”中产生的新文艺形式)、“三句半”、“表演唱”之类的小节目。如：《手》、《火》、《阶级斗争永不忘》、《一把镰刀》、《枪杆子往下传》和为毛主席语录、诗词谱曲的坠子小合唱、歌曲等。

1968年进驻“工宣队”，省直八个艺术表演团体集中在省委党校“斗、批、改”。1969年底省曲艺团随省直文艺界在西华县农场、红花集公社接受贫下中农再教育。“斗、批、改”结束后大部分同志下放到工厂及密县农村，仅留十七人与省歌舞团合并后改称“河南省文工团”。这期间他们参加舞美队制作和革

命“样板戏”《红色娘子军》、舞剧《白毛女》、交响乐《沙家浜》的演出，曲艺活动处于停滞状态。

1973年3月省文化局决定恢复省曲艺团，派任毅同志为临时负责人，丁忠志、司庆华任副书记，在恢复建全组织过程中先后调回赵铮、吴珊、耿治华、杨桂先。又于八月份通过考试录取赵静、高虹、魏启红、李建华、祝翔、陈卫国、尹慧芳七名学员。这批在校时就是文艺活动尖子的高、初中毕业生来团不久便能适应舞台演出。他们演出的主要曲目是：大调曲子《看儿子》、《同学之间》，三弦书《还礼》、《铁牛新歌》，河南坠子《宝钗扑蝶》、《月夜护秋》，快板书《武松赶会》、《三打白骨精》等。

1973年至1985年之间，调进相声演员王保伦、魏远、倪宝铎、快板书青年演员许五零、山东快书青年演员陈涛、青年故事员梁军及演员张秀琴、石怀亭。1974年8月调王孔烈同志任省曲艺团党支部书记主持全面工作，经过紧张的恢复排练，便带领全体演职员赴洛阳地区的巩县、伊川县、偃师县及开封等地演出，并参加了河南省慰问团赴豫西的洛阳、灵宝等地为当地驻军演唱。至此终止了长达七年之久的曲艺演出活动得到复苏，使这一民间艺术重新活跃在城市、乡村的文艺舞台上。

1974年冬，省曲艺团参加了中央新闻电影制片厂在范县拍摄的大型新闻纪录片《黄河万里行》。

1975年1月参加了省曲艺、歌舞创作节目调演，刘宗琴演唱自己改编的河南坠子《智斗柰平》，李小娟演唱了由韩佰元改编的坠子《打虎上山》，宋爱华演唱了坠子《虎口夺盐》，周小蕙、高虹对唱许五零创作的大调曲子《夜话当年》，魏启红、尹慧芳对唱河南坠子《怒斥孔丘》（由赵铮根据舞阳县文教局创作组创作的《柳下跖痛骂孔老二》加工排练），倪宝铎、魏远合说相声《卖苹果》，祝翔、孙卫国合说对口快板《红莲颂》，许五零

表演了自己创作的快板书《师生新歌》。坠子《智斗秦平》、《打虎上山》、《虎口夺盐》由乔金文团长在唱腔音乐上用现代音乐的手法精心处理，增强了曲艺音乐的时代气息，为曲艺音乐的改革铺开了一条新道路。

1976年3月，省曲艺团部分同志参加了在郑州举行的省曲艺调演。26日省曲艺调演结束，选拔一台质量较高的节目集中在“黄河饭店”加工排练，于1976年6月赴北京参加全国曲艺调演。于黑丁任河南代表团团长、赵铮任艺术指导。省团李小娟、魏启红、魏远、倪宝铎、许五零、石宝民、姜建华随代表团赴京演出了三弦书《初春的早晨》、相声《老路》、快板书《激战之前》等。

1978年，为庆祝人民公社成立二十周年，省曲艺团除到革命老区新安县慰问演出外又在郑州、洛阳、许昌、漯河、周口、商丘、焦作、新乡、信阳、驻马店等地（市）巡回公演。为了充实创作力量，从中牟县调来农民作者张九来，他创作的坠子《岳母刺字》、《姑嫂观灯》，改编的中篇大书《双雄会》等均系省团优秀保留节目。

1979年8月鄢陵县宣传部长翦清治调省曲艺团任党支部书记，此时曲艺营业演出已不甚景气，团领导立即决定赶排配合中心任务的“计划生育”专场及“法制教育”专场的曲艺晚会，当即受到省妇联、省计划生育办公室、省公安厅的支持，省委韩劲草副书记亲临指导，演出取得很好的社会效益及良好的经济效益。

进入八十年代，由于人们的文化水平和审美情趣日益提高，加之“开放搞活”，外来文化的冲击，曲艺在强烈的竞争中便显得力不从心了。从创作到演出均出现了大滑坡而濒于危机。为了适应新形势的需要，危机中求生存，省曲艺团探索性的进行了一些改革尝试，排演了“相声剧”《约会》、《我愿嫁给他》、《邻居》（许五零移植并执导）。这一时代气息强，又揉进了相声艺术表演技巧的“相声剧”的出现，不但轰动省会舞台，所到

之处(洛阳、信阳、漯河、驻马店、南阳、开封、新乡、安阳等地)均受到观众的热烈欢迎,有时一天连演三场竟场场爆满,省委宣传部于大申副部长连看两场演出,对这一新的艺术幼芽给予充分的肯定和鼓励,他接见了主要演员和导演,详细询问了产生过程,并责成河南省“曲协”组织召开了有省会戏剧作家、评论家参加的座谈会。相声剧《邻居》为河南省人民大会堂作了“开台”演出,演出结束接受省会少先队员献花和省委领导合影留念。《我原嫁给他》由省电视台录像播放。

1982年乔金文调省曲艺团任团长,根据当时文艺发展趋势和状况,团部领导提出“变通发展曲艺,以轻养曲”的建团措施。组建了“花场队”(共二十二人)。队长李小娟,副校长刘振清(前期是张宝岭),演出形式:曲艺(坠子、相声、山东快书)、歌曲、小品、民乐演奏等。同时又成立了“相声剧队”,队长王保伦,副校长魏远、许五零、祝翔,主要演出相声剧《贾老大告爹》和相声。两个队的年演出任务分别为二百场,并排出二至三台的更新节目。他们除活跃在本省城市舞台上,并分赴安徽、湖北、湖南等地演出。“花场队”还于1983年9月底,应新疆自治区文联、文化厅邀请,奔赴祖国大西北为兄弟民族演出和进行艺术交流活动,受到自治区和乌鲁木齐市领导的亲切接见。河南省曲艺团是建国后第一个到新疆演出的省级曲艺团。而以刘宗琴、丁志忠为主的“大书队”则活跃在农村的广阔天地。

1982年由冯金昌等同志改编的坠子《山猫嘴说媒》荣获河南省文艺作品一等奖,宋爱华以此节目参加中国北方片曲艺调演获演出二等奖。同年冯金昌整理的长篇大书《砸御匾》于1985年被评为省文艺作品一等奖,并由刘宗琴演唱、山东音像公司录制盒式带发行。倪宝铎创作的相声《礼多人不怪》荣获1981年河南省优秀文艺作品奖。

1984年,奉上级指示,文艺表演团体实行体制改革,省曲艺

团采用“投标竞选”的方法选拔承包队长，竞选结果由祝翔出任队长（李小娟任副队长），组成省直第一个自负盈亏的艺术承包队。他们精选人材，优化组合，尤为注重节目艺术质量的提高，而且从舞台装置到演员服饰都力求精美，故而这个队的演出从观众人次到经济收入均达到省曲艺团建团以来的顶峰。省委副书记韩劲草在郑州老坟岗“美乐厅”观看该队演出后高兴的接见演员，并亲切地勉励大家努力编排新节目，为社会主义精神文明建设作贡献，又风趣地说：“希望你们成为省直文艺界第一个万元户。”（当时该队除向国家上交纯收入的50%，内含固定资金和固定财产的购置，人均月收入五百元），这个演出队通过省曲艺团领导向省文化厅签订为期两年的承包合同，鉴于当时基层单位执行政策的不稳定性，合同履行八个多月便被终止。

回顾了三十多年省曲艺团的诞生与成长，也在一定程度上反映了我省艺术团体的发展经历，它对历时千年的曲艺说唱艺术作了传承与创新。整理创作了大量反映现实与优秀的传统曲（书）目，培养出一批艺术人材，充分发挥了曲艺艺术的功能和艺术特色，而且随着国家经济形势的发展，在组建体制上做了适应性的变化。

河南是中国的“曲艺之乡”，省曲艺团又是具有示范性的曲艺团队，它适应了广大人民群众文化娱乐生活的需要，为继承发展中原文化做出了贡献。

“史必实录，志应征信”，据实记述，留示来者。其中或有疏漏之处，切盼同行的同志加以补充和指正。

洛阳市曲艺说唱团简介

王 樊

洛阳市曲艺说唱团，是于1962年经市委批准在洛阳市曲艺协会的基础上成立的，系集体所有制性质。

建团时，演奏人员共二十四人，行政人员四人，全团共二十八人。经过几次新陈代谢，截止到1966年6月，全团共三十一人。

该团党支部书记由魏贵林担任并兼任团长；河洛大鼓演员程文和担任业务副团长。下属二室二队。

编导室。负责挖掘整理传统书目和创作新曲目。该团有两名创作人员，均系国家干部。建团时是陈仇和魏光荣，不久魏光荣调走。文化局又派进陆谦礼同志。1963年又派进王彬同志兼说相声。1964年陆谦礼调走。

会计室。建团时专职会计一人，出纳由演员兼。1964年调入一专职出纳。该室负责全团帐目，并兼营伙食。

演出一队由大书演员组成。队长李德修（河洛大鼓艺人）。演出形式有：河洛大鼓、河南坠子、徐州琴书、评词。演出的书目有：《包公剑侠英雄谱》、《大小红袍》、《呼杨两家将》、《吕四娘》等长篇传统书目22部；《呼延庆打擂》、《李文秀私访》等中篇传统书目32部；《铁道游击队》、《平原游击队》、《苦菜花》、《三家巷》、《侵华史》等新书目14部。该队除在市区曲艺厅演出外，大部分时间均在农村流动演出。

演出二队（青年演出队）由青年演员组成。队长高树堂兼伴奏（国家干部）。全队十七人。演出形式有相声、山东快书、快

板、河洛大鼓、河南坠子、徐州琴书、大调曲子、三弦绞子书、对口词、柳琴联唱、表演唱等。演出曲目有：《八扇屏》、《改行》、《打连科》、《武松赶会》、《草船借箭》、《王庆卖艺》、《偷石榴》、《卖丫环》、《巧嘴八哥》等传统曲目80多段；《李三保比武》、《摘棉花》、《拾花轿》、《参军记》、《学雷锋》、《雷锋的童年》等新曲目50多段；《捉狼》、《阿庆嫂》、《雷锋参军》、《抱枕头》、《独闯敌营》、《找书记》、《小阿贤》等本团创作曲目28段。该队主要在本市剧场和各市县剧场演出。为了配合中心任务，该队上演了《移风易俗》、《学雷锋》、《焦裕禄》、《学王杰》、《援越抗美》等五个专场，演出曲目大部分为本团创作。在演出过程中受到了党政各级领导的关怀和支持。仅《学王杰》专场就在本市胜利舞台连演90多场，受到了广大观众的好评，并给观众留下了深刻的印象。该队于1966年赴安徽省演出，途经周口市，原订演出五场，应广大观众要求，又加演三场。受到了周口市广大观众的欢迎。

该团主要演员为程文和，河洛大鼓名演员，系名老艺人张天倍之徒，自幼随师学艺，十八岁独立演出。他的代表书目有《呼延庆打擂》，唱、念、做、打颇有真功，很受听众欢迎。建国初期他参加曲剧团，先后曾任导演、副团长等职，1955年又归曲艺界，从事河洛大鼓的演唱，后因嗓子沙哑，改说评书。1958年参加全国曲艺汇演。他的最大成绩是坚持走集体化道路，他的演出月收入千元左右，但他的月资仅85元，从无怨言。

在青年演员中，主要演员为罗永香。她年纪虽轻但多才多艺，除演徐州琴书外，还能演河南坠子、大调曲子、三弦绞子书、曲剧清唱等。她自幼随姐学艺，八、九岁时就能蹬在凳子上打琴表演徐州琴书，她表演时非常认真且扮相俊美，台风潇洒，表演俱佳，是位很出色的曲艺演员。1964年参加河南省现代曲艺观摩演出，她表演的徐州琴书“捉狼”被评为优秀曲目，在全省巡

回演出，河南日报刊登了她的剧照，并附有评论文章，是当届的青年优秀演员之一。

在青年演员中还有相声演员黄转祥、山东快书演员汪予生、河南坠子演员王先菊，以及编导兼相声演员王彬。他们均为该团主要演员。

该团一切开支均为自己解决，其中包括演职工工资、办公用费、医疗福利、演出用品（灯光、幕布、音响、化妆、服装、道具、乐器）等。自1962年成立至1966年6月的五年中，除以上正常开支外，建设曲艺厅投资一万六千元，还积累三万余元。一直到1969年底从未伸手向政府要过任何费用。1969年底与洛阳市农村文艺宣传队合并，改为洛阳市文工团。

鲁山县曲艺队

许应群

鲁山县曲艺队是纳入国家事业单位编制的职业曲艺队。建队三十年来，队伍几起几落，曲艺方向不变。目前有演职员12人，其中国家干部一人，集体固定工三人，临时工八人。另有随队培训的学员四人。

一、简史。

鲁山县曲艺队建立于1958年8月。初建时有5名艺人，3名学员。当时正值大办“人民公社”高潮，政社合一，县社合一，故取名“鲁山人民公社曲艺队”（公章字样），队长张清义，隶

属县文化馆领导。

1959年，曲艺队发展到16人，主要成员有张清义、李占营、赵文德、陶从珍、孙建德、李玉枝、段月等。1960年2月县里精减机构，曲艺队人员大部分被精减转行或回家务农，只保留了赵文德等五人，曲艺队组织与鲁山县杂技团合并，改名为鲁山县文工团，团长魏天光。同年8月，文工团精减人员，曲艺人员全部下放农村。

1961年元月，县里又批准恢复曲艺队，起初只有张清义、赵文德2人，至年底发展到15人。1962年底，李占营任队长，1965年梁延令接任。在“文化大革命”中由于极左路线的影响，1969年10月曲艺队又一次被砍掉，人员全部解散。曲艺队解散后，原曲艺队成员仍继续从事曲艺活动，他们与其它民间曲艺人自由联组演出，继而组成文化馆中心曲艺组，后又建立文化馆文艺轻骑队，坚持以曲艺为主的文艺演出，常年活动。

1979年5月，经当时的鲁山县革命委员会行文批准，鲁山县曲艺队作为县二级机构正式恢复建立，隶属县文化局领导。演职员15人，由国家干部肖荣亭（任队长）、编剧许应群（兼会计）和王金玉（负责业务）三人组成领导组，分工负责各项工作。1985年底，从省戏校曲艺班毕业分配回队的赵玉萍接任队长，曲艺队虽有部分人员变化更新，但基本队伍稳定，一直保持在12—15人之间。

为了稳定曲艺队伍，繁荣曲艺事业，1980年省、地（原许昌地区）、县拨款18000元，在鲁山山城关钢厂路29号购买了1.5亩宅基地，盖起宅院一座，住房八间，从此有了“曲艺之家”。1987年底市、县整顿、精减机构，将曲艺队正式纳入事业单位（编制县二级机构，股级），从而结束了曲艺队长期以来国家编制“没户名”的历史。

二、主要演员与曲（书）目。

三十年来，先后参加或调出、退出曲艺队的演职员有60多人。主要演员有赵玉萍、贾方、乔双锁、宁金梅、李占营、张清义等，主要伴奏员有赵文德、王金玉、崔卿、张顺民等。重点简介如下。

“赵玉萍，女，1950年生，中专文化程度，河南坠子演员（兼唱三弦书），河南省曲协会员。十三岁开始跟随鲁山艺人李占营学艺，1966年加入鲁山曲艺队。1981年参加河南省中青年坠子演员培训班学习半年，1982年考入河南省戏校曲艺班学习，1985年8月毕业分配回县，担任曲艺队队长。1979年以前，她以唱段子为主，之后以中长篇书为主。她吐字清晰，唱腔婉转，表演自然大方，运用简板和八角鼓娴熟而灵巧，有独特技艺。演唱曲（书）目长篇有《大宋金鸩记》、《南包公》，短篇有“偷石榴”、“女俊郎”、“吃喜面”、“千里送暖”、“草船借箭”等二十多个段子。她演唱的三弦书“捉田鼠”参加了1975年河南省曲艺调演，党的十一届三中全会后，她演唱的“舌战龙王庙”、“滑稽腰”、“书记买鱼”、“巧管教”等新曲目先后在许昌地区和平顶山市曲艺调演或比赛中获奖。

“乔双锁，男，1958年生，初中文化程度河南坠子大书演员。16岁拜鲁山民间艺人李国兴学艺，后多方投师学书练习。1981年参加曲艺队，成为骨干演员。乔双锁虽是青年演员，勤奋好学，思路敏捷，逐步掌握了老艺人善于编故事、“跑活词”的本领，白天看看书，晚上就能唱，能连续演出两个月不重书目。他唱腔高亢，嗓音宏亮，说白有棱角，表演有气派，而且精力充沛，屡演不衰，因此，各地争相邀请，艺术声望不断提高。他演唱的大书有《小八义》、《包公案》、《刘庸下南京》、《呼延庆打擂》、《十把串金扇》、《响马传》等。

赵文德，男，1933年生，盲艺人，坠子琴师。十岁因病失目，十二岁拜鲁山艺人申明海（会拉会唱）为师学艺，1958年参加曲艺队，集体固定工。由于他曾为许多艺人伴奏，听会了不少大书，又热心带徒弟，所以先后培养了十几名伴奏和演唱学员。在艺术上他潜心钻研磨练，坠琴技艺精湛，可谓托腔保调滴水不漏，行弓走弦字准音美，能适应各种流派的唱法，并独创了“公社的早晨”、“百鸟朝凤”等坠胡曲牌。他曾作为唯一的盲艺人两次参加许昌地区曲艺调演，受到有关领导和同行的高度赞赏。在鲁山及邻县各地，演员都高兴让他伴奏，每到一处演出，群众都欢迎他先拉一段听听过过瘾。

王金玉，男，初中文化程度，1949年生，坠琴演奏员，河南省曲协会员。15岁跟随赵文德学拉坠琴，先在文化馆中心曲艺组演出，1979年参加曲艺队负责业务并从事演奏。在钻研苦练坠琴技艺的同时，他努力自修乐理知识，积极探索曲艺音乐和唱腔改革，设计了不少调演节目的音乐曲谱。在1982年鲁山、宝丰两县联办的大书训练班上，他将郑永昌、许应群整理改编长篇大书《秦琼打擂》的80多段唱篇全部谱曲，在1983年许昌地区曲艺汇演中获音乐设计奖。

李占营（1913——1983），男，三弦书兼河南坠子艺人。13岁即拜禹县三弦书艺人王德水为师学艺。先为民间艺人，1958年加入曲艺队，1962年至1964年任曲艺队队长。他书路较宽，做戏文雅，表演细腻，唱腔圆润动听，尤其拿手三弦书“鼓子腔”。善使八角鼓，技巧娴熟，有多种打法。李占营为人忠厚，艺得高尚，而且交游甚广，在艺人中颇有威信，解放前曾三次担任宝丰马街书会会首。

河南省戏曲学校曲艺科简介

杜新贞

党的十一届三中全会以后，河南各条战线百废俱兴。为了河南省曲艺事业的振兴，为了培养能够适应新的社会需要的曲艺演唱人才，河南省文化厅（原文化局）于1981年决定由河南省戏曲学校开办首届曲艺班，学制四年，招收学员四十名，委派河南曲艺家赵铮老师任班主任，并负责具体筹建工作。

一、筹建

要办学，首先要请老师。年过半百的赵铮老师分别从郑州、南阳、开封聘请了六位专职教师，他们被赵铮老师的事业心所感动，拧成一股绳，热火朝天地干了起来。登广告、初试、复试、文化课考试，从上千名应试的考生中筛选了三十九名学生，其中河南坠子演员十七名，伴奏十名，河南大调曲子弹唱演员十二名（后有一名学生因家事退学）。

招生工作结束了，却因没有校舍开不了学。赵铮老师与年近古稀的胡梓房老师一起骑上自行车四处打听，得知郑州国棉二厂在市东郊有一幢没有使用的二层小楼，便立即赶去找有关负责人协商，工厂的负责人被两位老人的事业心所感动，爽快地答应：借房一年，分文不取。

白手起家，困难重重。几位教师和学生一起，从一根钉、一根绳、一口锅、一把刀，到一件乐器、一件教具，一件件买回，运送到离市区十二公里的校舍里。在全体师生的共同努力下，首届曲艺班于1982年4月6日正式开学。从此，河南曲艺教育又迈

出了新的一步。

河南省委宣传部副部长冯登紫、原文化局局长孙俊奇、副局长杜希唐、王南方、省戏曲学校党支部书记张汉亭、省戏研所负责同志，以及省、市广播电台、省电视台等有关领导同志参加了开学典礼。

二、首届曲艺中专班

开设课程

专业课：河南坠子、大调曲子。文化课：语文、政治、历史。基础理论课：乐理（视唱、练耳）、声乐、念白、身训。同时还开办了“曲艺创作”、“美学”、“书法”、“摄影”、“鲁迅生平及作品”讲座。

任课教师

专职教师：赵铮（河南坠子）、王开端（音乐处理和排练）、刘花枝（大调曲子）、周俊全（大调曲子兼古筝）、李志业（坠琴）、胡梓房（文史）。代课教师：张慧敏（琵琶）、张恩希（扬琴）、赵曼琴（古筝）、王希文（三弦）、沈云亭（政治）。

首届曲艺班虽然四年内三次搬迁（1982年11月从东郊祭城搬到省人民剧院院内，1983年10月又搬到曲艺木偶团），但基本上没有影响教学的进行，并取得了好成绩。

首届曲艺班开学时没有一个党员，团员仅七名。1984年，戏校委派共产党员王凤英老师到曲艺班担任政治思想工作。毕业时，先后有赵铮、王开端两位老师，李伟、党志刚、王小岳三名学员光荣地加入了中国共产党。团员发展到三十三名，三好学生达六十三人次。还有四名学生被河南省曲协分会吸收为会员。

首届曲艺班两次被省戏校评为“先进班集体”，团支部被省直团委命名为“优秀团支部”。

首届曲艺班四年共实习演出五十余场，观众约四万人，其中大型重要演出十次。

1983年应邀到武汉为湖北第二届百花书会作实验演出。湖北“百花书会简报”就首届曲艺班的演出作了报道和介绍，给予了很高的评价。湖北音乐教育家汪洗说：“曲艺班的演出好象给武汉扔了一颗艺术炸弹”。1983年4月在郑州国际饭店为全国农村曲艺座谈会作教学汇报演出，与会代表评价演出的河南坠子《玉堂春》、《黛玉悲秋》节目不粗、不俗、“其细腻不次于评弹”。1984年9月参加了二省一市（河南、山东、天津）联合举办的“乔派坠子演唱会”，与著名坠子演员郭文秧、曹元珠同台演出，首届曲艺班演出的节目以崭新的面貌、优美的唱腔，赢得了广大观众的欢迎。同年10月在河南周口地区的四县一市进行实习演出，广大观众评价是“内容新、形式新、唱腔新”。1985年7月在省人民大会堂参加了纪念中国共产党诞生六十五周年文艺晚会。同年九月赴北京作毕业汇报演出，并荣幸地为当时在京召开的十二次党代会的部分代表作了专场演出，浓郁的乡土气息，饱满的演唱激情，受到了与会代表的热烈欢迎。演出后，参加党代会的河南省委书记杨析综、省长何竹康及其他领导同志接见了全体师生。1987年2月20日，首届曲艺班毕业生芦臻、张平等在中州宾馆为原文化部长王蒙演唱了河南坠子《偷石榴》、《林冲发配》，王蒙同志观看后鼓掌叫好。

几年来有二十二家报刊杂志，发表首届曲艺班演出的评论，报道及采访文稿，约七十余篇，对首届曲艺班的演出，给予了很中肯的评价。

中央电视台、电台、河南电视台、电台、郑州电台都曾为首届曲艺班演出的节目录音、录像并播出。如：坠子《偷石榴》、《晴雯撕扇》、《黛玉悲秋》、《玉堂春》、《春姐进城》、《农村飞出金凤凰》、《双枪老太婆》，大调曲子《打渔杀家》、

《三嫂买锄》等。坠子《黛玉悲秋》、《玉堂春》、《晴雯撕扇》、《偷石榴》还录制了盒式带。

1986年，首届曲艺班毕业学生演唱的河南坠子《春姐进城》在全国曲艺汇演中获二等奖。

1985年7月，首届曲艺班学生毕业，经文化厅统考，全部达到规定标准。根据招生简章“定向分配”原则，大部分学生仍被分到学前所在地工作，留在省直、市直工作的有十五人，其中八人留校工作。

三、曲艺短训班

1985年8月，省文化厅正式批准在省戏校成立曲艺科，从首届曲艺班毕业留校的八名学生中，抽出六名任教师，由王凤英老师任副主任。为了锻炼青年教师，1986年3月，开办了第一期曲艺培训班，招生学员三十四名，班主任由留校的六名青年教师轮流担任。

开设课程

基础课：念白、身训、乐理。专业课：河南坠子（演唱、伴奏）。文化课：语文、历史。

任课教师

张平：专业兼身训、视唱。芦臻：专业兼念白。党志刚：坠琴。陈利民：排练。项葵：扬琴。胡梓房：语文。杜新贞：历史。赵铮老师作全面指导。

另外，还聘请了全国著名坠子演员徐玉兰、吕明琴老师来班讲课。

在短短的三个月里，学员们学习了坠子小段《偷石榴》，中篇大书《罗鞋记》、《秦琼打擂》（片断）。

短训班结束时，有三名学员考入了中国北方曲艺学校，七名学员考入了省戏校第二届曲艺中专班。

四、第二届曲艺中专班

1986年9月1日，第二届曲艺中专班正式开学。

学生十七名（其中演员八名，伴奏九名）学制三年。王凤英老师任省戏校曲艺科主任，赵铮老师配合抓全面工作。

开设课程

专业课：河南坠子（演唱、伴奏）。基础理论课：念白、身训、声乐、乐理、和声、技术、曲艺创作基础知识、欣赏。文化课：语文、政治、历史、党史、外语。

任课教师

赵铮：专业课。陈利民：专业、排练。芦臻：专业、念白。党志刚：技术。张慧敏：乐理、视唱。徐琳：身训。胥昌秀：声乐。杜新贞：曲艺创作基础知识。胡梓房：欣赏。张恩希：扬琴。张慧敏：琵琶。李莘：二胡。曲范生：三弦。党志刚：坠琴。燕丽芳：语文。赵春明：语文。单伟：历史。吕承俊：政治。赵洁：外语。李瑞军：党史。胡梓房、杜新贞兼文秘、资料工作。

1987年，王凤英老师调离戏校，青年教师党志刚任曲艺科副主任及班主任。胡梓房老师因年事高辞职。青年教师张平、项葵考入河南大学。

第二届曲艺中专班在全体老师的辛勤培育以及有关领导的关心支持下，取得了可喜的成绩。

1987年2月，在十一省市联合举办的河南坠子“宝丰杯”广播大奖赛中，曲艺班学生张建文、李巧倜演唱的河南坠子《彭总认亲》获最佳节目奖；同年8月应邀参加全国建材系统职工业余调演，曲艺班学生张建文、李巧倜、杨玉梅演出的坠子《马路宴席》获一等奖；同年9月，坠子《除夕小宴》赴京参加全国第一届艺术节；1988年9月，晋、鲁、豫、皖四省联合举办河南坠子“

“山河杯”大奖赛，学生张志华、张建文合演的坠子中篇《红线罗帕》获一等奖。与此同时，曲艺班学生演出的传统段子《借髢髢》以及和省曲艺团联合演出的坠子《河南是个好地方》参加了河南省首届艺术节；1988年12月，在全国曲艺明星大奖赛中，曲艺班学生杨玉梅、张志华、张建文获优秀演员奖。

河南曲艺班自1982年开办至今，已经八年了，它在前人没走过的路上走着曲折的路，取得了一定成绩，这首先是党的关心，领导的支持和全体师生的努力，但作为曲艺班的领导与老师的赵铮更有一番苦心。八年来，她与学生同吃、同住，随时掌握教学管理的第一手资料。每次上完课，常常累得吃不下，睡不着，遇到演出排练，更是如此。繁重的工作使她的肝病时时发作，全靠吃药支撑。对教师，她尊重、信任；对学生，她既严又爱；对炊事员，她关心、体贴。更可贵的是，赵铮老师打破曲艺的门户之见，鼓励学生了解坠子不同流派的特点，曾多次请著名坠子演员徐玉兰、吕明琴来曲艺班讲课。不仅如此，赵铮老师还认识到曲艺演员只学曲艺是远远不够的，八十年代新的曲艺演出应该具有一定的艺术修养，要想办法使学生开阔视野，广采博收。因此她曾先后聘请了中央音乐学院名誉院长赵沨、中央音乐学院声乐副教授毛福增以及曲艺界著名演员、专家刘兰芳、刘慧琴、何祚欢、将敬生、张棣华、张军等老师来班讲学。寒暑假，她还选派学生到中央音乐学院、河南大学艺术系学习扬琴、琵琶、声乐。总之，赵铮老师为河南曲艺的教育事业做出了不可磨灭的贡献。

八年来的教学实践充分证明，曲艺班教书教人的路子是对的，尽管河南曲艺教育起步较晚，还存在着这样那样的缺点与不足，但曲艺班的老师们有决心有信心在有关领导的关心支持下把曲艺教育发展下去，并努力使她日臻正规、完善。

中州曲艺习俗

燕昭安

中州曲艺，源远流长。代代曲艺艺人的行为、语言、心态经长时期积累、沉淀，传承沿袭，形成许多曲艺界独特的行业性习俗。下面是笔者在省戏研所马紫晨老师指导帮助下，搜集整理的在我省较常见、流行范围较广的曲艺习俗。很不系统不全面，或许还有不够准确之处，请曲艺界、史志界老师、同仁补充指正。

入家门

曲艺习俗。民间艺人对师承门派关系非常重视，每个曲种都有自己的“门户”。艺人正式拜师，才算入了家门，出师后才算名正言顺的艺人，否则不准行艺。所谓“不入江湖门，不算江湖人”。门户与流派不同，流派主要从艺术风格上区分，门户则带有江湖行帮性质，其主旨是为了在竞争中求生存，在传艺中求发展。旧时道情艺人有曾、柴、杨、张、刘、高、齐、芦、孙赵、张赵等十大门户；河南坠子有八大门户之说，即大小张门、大小花门、孙、董、刘、高。新中国成立以后，门户之别已逐渐淡化。

行辈

曲艺习俗。各曲种或各门户均有论资排辈的字派，徒弟拜师后，由师傅按徒弟辈份的字派，给其起一个艺名，方算正式入行。行辈划分的依据不是年龄，不全在技艺，也不等同于血统上的亲属辈，而是按照“先进山门为师，后进山门为徒”的行规排列。亲属关系的晚辈，可以是师承关系上的长辈，学艺序列上不同辈数的人，也可以结拜为金兰之好。血统关系上的亲属辈“有小叔小爷爷，没有小哥小大爷”，而师徒行辈既有小师哥又有小

师大爷。道情和河南坠子用一百个字来排定行辈，现仅传四十字，即：

道德通玄静 正长守太清
义阳来富本 合教永元明
志利忠诚信 庆高世法兴
习景雍传茂 胜玉衍子平

新中国成立后活跃在曲坛上的，主要是“永、元、明、志”等四个辈份。

盘道

曲艺旧俗。旧时民间艺人间验证身份、门宗，有成套的对答词，对答不上，说明是个“空腿”（未正式投过师），便不准卖艺，被骂为“野种”，并可拳打脚踢驱出该地。对答套词叫作“盘道”。各曲种间盘道方式不尽相同，河南较通用的是：艺人见面，先道：“辛苦辛苦，”答曰：“彼此彼此。”问：“师兄贵姓？”答：“免贵不敢，我姓×。”“跑的哪路腿？”若是说书的，回答“平生意”，若是打道情的，答“蓝条子”等等。再问：“几位？”答“不敢。上有八仙，下有师傅，我称不起位。我是漫地的杆草，一个一个的，×个。”问：“令师是谁？”“徒不言师，打嘴说话，老师是×××。”“官印咋称？”“不敢不敢，跑腿人哪有官印，老师送个草字，叫×××。”接下来再问“家派”、“占哪个字”等。盘道可长可短，可深可浅，有的还要问“从哪里来？”“离这儿多远？”“啥时起身？”“怎么个走法？”等等，都要求用特定的套词来回答。五十年代以后，盘道之俗渐不存在。

掂家伙

也称“砸生意”，曲艺旧俗。旧时未经正式拜师学艺的人不准随便卖艺，抢艺人的饭碗，不然江湖门里的人可以去掂他的家

伙（乐器、道具、行李等），砸他的生意。掂家伙时须说一套赞词，经盘道将其盘住。譬如有人到书场里去向评书艺人盘道，须用桌上放的手巾把醒木盖上，把扇子横放在手巾上。说书人若不知该怎么办，盘道的人就把东西物件，连所有的钱一并拿走，不准其再说书。若说书人拜有师傅，懂得规矩，就用左手拿起扇子来说：“扇子一把枪枪刺捧，周庄王指点于侠，三臣五亮共一家，万朵桃花一树生下。”然后拿起手巾往左一放：“何必左携右搭。孔夫子周游列国，子路沿门教化，柳敬亭舌战群贼，苏季子说合天下……”说完，用手拍醒木一下，便可继续往下说书，盘道的人就不敢再说什么。有的说书艺人说完赞词，再把毛巾、扇子盖在醒木上，反过来将盘道者的军。盘道者就得按规矩说出另外一套赞词，然后替说书人接着说一段书。若盘道的不会说赞词，须包赔说书人一天的损失。故凡前去掂家伙的，大都是阅历很深，久闻江湖，熟谙规矩的人。其它江湖生意也有掂家伙的规矩，但方式各有不同。此俗五十年代后期已不存。

立门生帖

曲艺习俗。门生帖又叫“关书”、“生死父书”。旧时拜师入门学艺，须择吉日，请来本门师伯师叔师兄，焚香敬奉祖师，订立“门生帖”。帖中写“今有×××子弟×××经送师×××保师×××介绍，情愿拜于×××先生门下为徒，三年为满，四年为圆。学艺期间，学徒家长按年交纳学利钱××元（或粮××石）。只许师不教，不许徒不学。师傅不教，学利免收，学生不学，学利照交。学生车碾马踩投河奔井悬梁上吊，老师概不负责。自入门后，倘有负心，无所为凭，特立关书，永远存照……”下面送师、保师等人均签字画押。

代师收徒

曲艺习俗。民间艺人中，若师父不在，师兄可代替师父接收

新徒。代师所收之徒，大多为半路投师，已经自学具有一定艺术水平，年龄又与师兄差距不大，两人关系融洽，志趣相投，替师收徒后两人还是弟兄，取同一个字派，仍在一起搭班行艺。

谢师

曲艺习俗。徒弟学艺期满，必须先谢师，然后才能离开师傅单独跑江湖挣钱。谢师的方式有两种，一是“摆支”，二是“效劳”。摆支即摆几桌酒席，请来同行好友，为师者当着同行人将本行的规矩、行话暗语、盘道词回答等传给徒弟。评书艺人谢师多采用摆支形式。“效劳”即学艺三年期满后再随师父服务、帮忙，时间一至三年不等，叫作“三年为满，四年为圆”、“学三年，帮三年”。效劳期间学徒一切收入全归师傅。河南坠子艺人谢师多以效劳方式。

徒不言师讳

曲艺习俗。曲艺艺人将师徒之义看得极重，对师父毕恭毕敬奉如父母，“一日为师，终身为父”，“投师如投胎，师徒如父子”，讲究“子不言父名，徒不言师讳”。那怕徒弟已年过花甲只要提起师父的名字，必须站起来。还讲究说起师父名字时“先打嘴后说话”（一般并非真的打嘴，而是先说“徒不言师，打嘴说话”，再说师父名字）。五十年代后期以后，“不言师讳”“打嘴说话”等已不太讲究。

艺不轻传

曲艺旧俗。旧时艺人对徒弟“艺不轻传”，特别是一些关键的技艺和“绝活”，以及重要的“行话”“春点”，不肯轻易传给徒弟。首先，徒弟须勤快，有眼色，多干活，少说话，服服贴贴，恭恭敬敬，讨得师父欢心，才能学得几句；其次，师父传艺要单个教，所谓“话不传六耳”；其三，师父一般不把全部技艺传给徒弟，总得留一手。按艺人的说法，“艺不轻传”是因为所

谓“得者难，看得重，得者易，看得轻”，意思是比较多容易地学到技艺，徒弟就会把艺术看得很轻。实际上，艺不轻传是保守思想的表现。

打艺

曲艺旧俗。旧时师父对徒弟可以任意打骂，叫做“打艺”，所谓“不打不成艺”，“管是亲，教是爱，不管不教要变坏”。徒弟练基本功时，如有忘词或懈怠，不准吃饭、睡觉，到院里跪钱板子、搓衣板。打骂时，外人应躲开，不许拦挡，不许多言，爹妈也不准求情，不准哭，徒弟若受不了折磨，投河奔井，悬梁上吊，出走失踪，老师概不负责。新中国成立后，摧残身心的打艺旧俗已大为改变。

跟活儿

曲艺习俗。徒弟跟随师父卖艺或听师父说书叫“跟活儿”。艺人传承技艺主要靠耳濡目染，言传身教，边看边学，边学边演。徒弟跟活儿，先“跑边”（拿钱筐收钱），背会几个小段后，再上个“垫活儿”（师父说书前，徒弟先唱个“书帽”）。有的师父根本不正式传授，就让徒弟到书场上听，回来复述，师父略加指点，所谓“师父领进门，修行在各人”。徒弟“跟活儿”，不准去晚了，必须比师父早到半个时辰，师父来了得站起来，沏上茶先给师父斟上，然后才能自己喝。不准半路离开，须等散了书随师傅一同走。

瞭场

曲艺习俗。旧时有的孤儿或穷人子女，年纪幼小便随人学艺，学成几段后有师父或亲属驮在肩上卖艺，叫作“瞭场”。凡唱瞭唱的，观众得多丢钱，别的艺人也得避开一些，不许紧挨着卖艺。

访友

曲艺习俗。到书场去听别的艺人行艺，叫作“访友”。访友往往带有学艺（“偷艺”）目的。艺人到书场去听书，见面彼此互道“辛苦”，不用多言，说书人便知他是生意人（艺人）。按照规矩，生意人听书不用花钱，但不能坐到说书人的正对面，须靠边靠后坐下，叫作“相不打对面”，否则便是不礼貌。旧时艺徒不能完全依赖师父传教，要提高技艺，还要多到书场听，偷着学，广收博采。艺谚说：“投师不如访友”，访友是艺人交流技艺提高水平的重要手段。

拜门跪街

曲艺旧俗。旧时三皇门艺人（盲艺人）若违犯行规，有不轨行为，如偷东摸西，调戏妇女等，由三皇会头带其前去拜门、跪街，对其惩罚，求得民户的原谅，挽回影响。拜门是由会头带领犯规艺人，到所得罪的人家，犯规艺人跪倒在地，征求人家对其处罚的意见，或赔款，或责打。如果民怨较深，人家不予原谅，便要进行“跪街”，即会头押犯规艺人，在大街上走几步跪一跪，并表白认罚决心，直到人家表示原谅为止。此俗建国后已不存。

忌放快

曲艺习俗。旧时江湖艺人禁忌“八大快”，即“龙、虎、梦、牙、鬼、雾、桥、塔”，对这几种事物不准直呼其名，否则就算“放快”了。“龙”改称作“海条子”，“虎”叫作“八仙子”，“梦”叫作“查个黄香”，“牙”叫作“采跨子”，“鬼”叫作“夜马子”，“雾”叫做“下帐子”，“桥”叫作“空子”，“塔”叫作“橛子”。另外还有“七十二小快”之说。若有人“放快”了，谁听到了被认为是不吉利的，就会影响一天的生意，“放快”的人得包赔人家一天的经济损失，至少也得买些东西请客，或者采取“摔茶杯”、“摘扣子”等办法“破快”。一般最

忌讳上午“放快”，下午则不太讲究。

演出习俗

〔明地生意〕在城市，集镇演出卖艺的叫“明地生意”，专门做明地生意的曲艺团体叫“码头班”。明地生意为了适应市民阶层的文化水准、审美习惯和艺术趣味，书目内容、题材选择和音乐唱腔方面，都经过重新加工、遴选，表演、化装、场面、阵容等也比较考究，书词上重视小段，唱腔上旋律华丽，讲究韵味。

〔暗地生意〕走乡串村赶庙会演出卖艺的叫“暗地生意”。暗地生意艺术上不那么细腻、讲究，“粗喉咙大嗓门儿，鸣锣开道大故事儿”。重大书，重说表，节目多取材于农村生活或历史上的英雄豪杰、忠臣良将，唱腔则大轰大擂，大唱大比，干脆利索，忌拖泥带水。

〔撂地〕明地生意的一种形式。艺人在集市、街头、庙会上就地演唱，观众在四周围观。也有的租赁板凳供作观众坐席，唱一板书，收一次钱。观众随意给钱，多少不限。撂地演出，要相互照顾，场地隔开一段距离，以免相互影响，叫作“相挨相，隔一丈”。还讲究“老不挨，少不欺”，因少年人初学说唱，技艺不高，老年人人老气衰，所以应躲着老少艺人作艺，否则就算欺老欺少。有时地方窄狭，拉不开场子，可以两个艺人合用一个场子临时搭班合帮卖艺，叫作“联穴”。

〔挖地窑儿〕暗地生意的一种形式。在农村走乡串村，街头卖艺。又称“逛夹道”。到某村后，于早、午、晚三顿饭时，在街头拉唱，村人端饭给艺人吃。村子里想请艺人留下唱几天，便与其论价。若无人搞价。艺人混几顿饭就另奔他乡。

〔上客屋台〕指艺人到观众家里去演唱。旧时富人或官僚士绅祝寿、娶嫁、生子或招待应酬，常让艺人到家演唱，一般请至“客屋”（有外出厦、高台阶的房屋），故称“上客屋台”。上

客屋台演唱者，多具有较高艺术水平，书词比较细腻文雅，并按祝寿、娶嫁等选择相应内容的书目。若到一般人家院演唱，又称“串宅门”。

〔唱书场〕 书场又称书馆、茶棚，旧时城市内的曲艺演出场所里面备有长桌、条凳、茶壶茶水。有的书馆设大众客座和茶座，大众客座为长条板凳，茶座为罗圈椅或前面方桌后放靠背连椅。一般书馆可容百人，有的可容七八百人。艺人轮番从上午一直唱到天黑，有时还有夜场。每唱一板书后，由“跑边的”拿钱笸箩收钱。观众随意给钱，但一般最少得两毛钱，给少了跑边的就要说孬话，弄难堪。听众喝茶另付茶资。观众还可以出钱点戏。书馆的收入一般按三七下帐，挣洋一元，说书艺人要七毛，馆主得三毛。凡更换说书的艺人时，第一天与最末一天的书钱，书馆不下帐，全归艺人，名为“头尾不下帐”。有的书馆（茶棚），书钱归艺人，茶资归馆主。

〔书棚〕 一种活动的曲艺演出场所，常在集市、庙会上使用。用帆布或平布、竹竿搭成，设施、演唱收费形式与书馆略同。但顶棚演唱者多不固定，在一地演唱结束后，便各自解散，到另一地搭起棚再临时凑班。参加演唱者按叫座能力评股分帐，棚主可多得一股帐。

拜相

曲艺习俗。艺人到一新地，先得到各处拜会江湖艺人，叫做“拜相”。早到的艺人为主，后到为宾，讲究“行客拜坐客，宾拜主”。见面先道“辛苦”，互致问候。通过拜相联络感情，算是加入了临时的艺人大家庭，可得到关照，能安排卖艺的地场，还能把当地风土人情一一详告，有灾有难，当地江湖艺人可以给予资助。

对书

同时请两班艺人演唱，比试高低，叫作“对书”。对书一般

请棋逢对手不相上下的艺人。艺人平时彼此照顾，互不妨碍，一旦对起书来，就要比看艺术的高低优劣，而不看私人情面。叫作“当场不让父，举手不留情”。对书一比艺术高低，二比书目多少，以能唱住观众为好，哪边人多哪边算赢书。对出输赢后，书价是有区别的。有的艺人自量比不过对方，心甘情愿认输，但也应战对书，叫作“输钱不输戏”。也有一些艺人因对书对出矛盾，甚至相互敌视，反目为仇。

开荒

又称“破台”。初创的书馆，须请位说书的开荒。开荒时，在台上设神桌，桌上供周庄王、文昌帝君、柳敬亭的牌位，说书的艺人及开书馆的主人向牌位行叩拜之礼，念一套吉利赞子（成套的书词）。然后撤去桌子，将祖师牌位焚烧。书馆主人用红封套一个，内装数元钱，用浆糊封好，放于书桌上，敬送说书艺人，名为“台封”。当天所挣书钱，书馆不下帐，全归开荒艺人。参与开荒的艺人多是技艺欠佳无叫座力者。因艺人认为开荒破台对事业不吉利，凡有些名气具有叫座能力的艺人均避讳此事，宁肯伤了交情，也不肯答应为人开荒破台。

十大门规

旧时曲艺人为维护自身声誉，订有十大门规。十大门规是：一、不准踏行灭道；二、不准灭师忘祖；三、不准不孝父母；四、不准乱作买卖；五、不准扇门尿户；六、不准残茶剩饭；七、不准躺街卧巷；八、不准刁观民女；九、不准丢妻撇子；十、不准诈骗民财。艺人严格遵守十大门规，凭卖艺为生，生活清贫的称为“清班”艺人。也有胡作非为、小偷小摸、拐骗民女等，称为“浑班”艺人。有的地方曲艺行会还指定数名艺人作“稽查”（俗称“巡”），监督检查门规执行情况。

整理江湖

流行于豫北地区，旧时每年正月浚县山大会以及辉县的药材大会，便是艺人聚集，“整理江湖”的例会。各县艺人赶来会上卖艺，由大会首主持召集开会，相互介绍一年来收的新徒，相互认认面，新徒向众师父师叔师兄叩头；其次相互交流行艺方面的信息、行情；其三是对一年来违反十大行规，犯有恶行的艺人进行处罚，轻者由辈份高的训斥，重者用鞋底打，或者“排棍”，即用脚踏梯的杆子打屁股，情节严重屡教不改者，从江湖中开除出去，不许其再行艺。整理江湖是艺人间的自行管理，使多数艺人保持了高尚的气节，维护了其形象和尊严。

养病不养闲

曲艺人讲究江湖义气，他们四处为家，相互帮衬，相互扶持，患难与共，“既是江湖人，都是苦命人”，“同行如同命”如若有哪个艺人有急又难，生病生灾，同行艺人就给他凑钱看病救急，“江湖赚钱江湖用”，“江湖倒了江湖扶”。但又有“管灯不管油，管生不管熟”、“养病不养闲”的行规，即对新来乍到、人地两生的艺人可以管个一天半天的饭，时间长了不行，有病不能行艺，可以养一段时间，病好了就应当自己想办法谋生。

简板叫人

盲艺人习俗。“挖地窑儿”“逛夹道”的盲艺人，相互联络或传递信息，不隔街大声呼叫而击打简板。简板一响，东西南北的盲艺人都可听见，不会走失散。比如两个盲艺人，甲要乙往自己这边来，就击打简板三下；甲要到乙处去，击打四下；甲让乙来，乙不过来，乙就击打简板五下。叫做“来三去四不来五”。

弦歌社

刘 鑫

“弦歌社”是太康县城内鼓子曲演唱者程普寰、柳文兴、陈登瀛、张俊山、刘润芝、张昆堂等人组建。初建于清光绪三十一年（公元1908年）。成员全是多才多艺之士，其中有清末案道进学，文人诗客或文教界名流。他们经常在花前月下、茶余酒后曲友相聚自乐，或在节日、喜庆大典演唱于客厅、街道或“同善堂”（建国前太康县城内的“慈善”单位）中，从不向群众收取分文。

“弦歌社”演唱的鼓子曲，是一种曲牌联缀体的说唱音乐。常用曲牌有〔鼓头〕、〔鼓尾〕、〔纽丝〕、〔剪剪花〕、〔莲花落〕、〔夏莲坡〕、〔落江涯〕、〔打枣杆〕、〔大金钱〕、〔小金钱〕、〔潼关调〕、〔吹腔〕、〔上小楼〕、〔满州调〕、〔凤阳花〕、〔柳青娘〕、〔阴阳句〕等近二十个。唱段亦多为套曲，即以某一个曲牌作为头尾，中间夹以若干其它曲牌串连成一个完整的唱段。

“弦歌社”演唱时用的乐器有三弦、琵琶、古筝、月琴、四弦、敲琴、八角鼓、檀板等，又加上了笛和箫。这些伴奏乐器还可单独演奏。他们演奏的“雁落沙滩”一曲，以筝为主，伴以其它乐器，模拟出群雁飞鸣和雁落沙滩的情景，节奏活泼，音调明朗，有浓厚的民族色彩，给听众留下极为深刻的印象。

他们演唱的曲目也极为丰富，多为段子书。有《古城会》、《三请诸葛亮》、《隐士词》、《西厢》、《吵年》、《小秃劝妻》、《钉缸》、《送京娘》、《偷诗》、《才郎读书》等二十多个。有的唱词较为文雅，如《西厢记》唱词有：“天朗气清，柳绿桃红，崔莺莺闷坐香闺暗伤情，也不知何时念真经？小红娘转回

程，见夫人禀一声，转身上了绣楼棚。莺莺开言，红娘是听，普救寺内去问老僧，到了何时念真经？小红娘闻听，冷笑一声，尊一声姑娘你在上听，去到普救寺做斋问老僧，见一人儿多薄幸，居住蒲关路西城东，草字君瑞，名叫个张珙，二十单三岁，正月十七生，至如今未曾婚配成。莺莺闻听，喜在心中，老妇人面前可曾禀明？……”。

也有通俗的唱词，如夫妇因办年货而发生口角的《吵年》。

妻：〔剪剪花〕说着说着年来到，大年下没有包头罩，你不怕人家笑，哎哎哟不怕人家笑！

刘：〔数板〕人家笑，叫他笑，咱就不用包头罩。你二十多岁还年轻，梳个亮头该有多好！前边打个汗淋子，两边扑鬓盖耳朵。当中乌云挽圆髻，能不比包头罩着俏！

妻：〔太平年〕没有包头咱不要，钗环首饰总得要，净头出一门没手饰；太平年，大年下叫奴秃个耳朵。年太平。

刘：〔数板〕妮家娘耳坠可别戴，戴下净是孩子拽，要是一拽拽坏了，净是落个瞎搭财。拽坏东西不值啥，拽坏了耳朵落个才坏，不戴不戴咱不戴！

三十年代中期，“弦歌社”自行解体。建国后县文化馆曾于1952年组织该社部分人员进行演出。但由于此曲种在太康无专业艺人学唱，加上该社成员相继去世，以后太康县再无人演唱鼓子曲了。

人民需要曲艺

——郑州市老坟岗曲艺厅见闻

刘建勋

书棚林立，艺人竞唱，高朋满座，曲音绕梁，品茶听书，融融一堂。这是六十年代，郑州市老坟岗给人留下的深刻印象。曾几何时，书场改作他用，艺人消声匿迹。郑州市的一些老听书迷，由于得不到自己嗜爱的娱乐，只好在工余饭后去逛大街、打扑克、喝闷酒、扯闲篇儿。二十多年来，他们一直在渴望着：“什么时候，老坟岗能修建一个曲艺厅就好了！”今天，二七区文化馆秉承陈云同志对评弹指示的春风，给这些老听书迷雪里送炭。建起了一座新颖别致，宽敞明亮，可容纳200个座位并设有三十个茶座的听书乐园。

张张笑脸迎面来

二月下旬的一天，文化馆曲艺厅前，红旗飞舞，鞭炮齐鸣。门口临街的两块广告牌上，分别写着：日场，特邀山东曹县曲艺队青年坠子演员路成芳演出长篇大书《三访南京》；夜场，由郑州市著名评书女老艺人马素芳演出《包公案》。一些老听书迷潮水般地拥进厅内。二百张门票顷刻售完。演出开始了，白天，场内云板叮当，琴声悦耳，路成芳圆润浑厚的唱腔，使观众入神于传奇故事里；晚上，醉木一拍，全场凝视，马素芳摹形拟声的说表，让听众沉浸在美的享受中。两代艺人塑造的刚直不阿，执法如山的包公形象，赢得了观众的赞赏。一个多月来，曲艺厅日夜两场，座无虚席。逢星期日时，售票多达230余张，买不到

座位的观众，宁愿站两个多小时，也要到此一饱眼福。大石桥附近，有位九十高龄的老大娘，手拄拐杖，步行数里，日不错影，场场必到。七十一岁的饭店退休工人苏焕章，一条腿残废，驾着手摇车，听书不隔天。某菜场有三个青年营业员，喜爱曲艺，也成了书场座上的“常客”。笔者走访他们时，老年人激动地说：“文化馆为我们的晚年办了一件大好事，以后歇班，夜里没事，再不用发愁没地方去了。”青年人说：“听说书，既长知识，又可娱乐，真比去赶酒摊儿，打百分儿翻跟头有意义呀！”

情同鱼水

人民喜爱曲艺，必然热爱为人民服务的曲艺演员。说书人尽情抒发，引起听书者的共鸣，而听书者的热情鼓励，又使说书人的技艺不断升华，二者相辅相成，产生了强烈的书场效果。笔者在曲艺厅听书时，经常可以看到这样动人的场面：路成芳说到包公出场，把柔美委婉的坠子调门一变而为狮吼虎啸般的黑头腔时，观众马上报以热烈的掌声；马素芳运用“五色条子”，一口气说上近百句“贯口”，累得嗓音干燥时，观众会自觉地为她送去茶水。散戏以后，还可以看到三五成群的听众，主动到说书人的住处，中肯地向演员提出：你这场书，哪些地方内容需要推敲，哪个段落曲腔有所改进。说书人聆听高见，虚心接受。一天，演员路成芳突患感冒，退休工人王景，马上回家拿来一床新缎子被，消防器材厂老工人柴学礼得知后，立即到医院取来了治感冒的药，事隔两周，柴学礼又串连三名退休工人，为曹县曲艺队订制了一面大锦旗，上写“文艺先锋”四个大字，赠给了演员。笔者问他：“何以作此义举？”老柴豪爽地回答：“文明礼貌月，处处讲文明。人家周口、太康给咱们郑州的演员马素芳赠送了锦旗，咱们郑州是省会，曹县又是我们省的近邻，咱就更应该有省会观众的风格！”几句炽热纯朴的语言，暖人肺腑，更感

动了兄弟省的演员，琴师王体俊（路成芳的师傅）接过锦旗激动地说：“郑州的观众待我们象亲人一样，我们怎样报答大家的深情厚谊呢？看！”他指着小舞台上挂的桌裙坚定的说：“这就是俺们师徒的行动！”笔者顺着王老师指的视线，定眼望去，紫红色的金丝绒上，映衬出一副妙对。上联写：一席之地游天下，下联配：五湖四海来观察。横批：品端艺精。

园丁精神赞

陈云同志《在评弹座会上的讲话》中指出：“现在的书场太少，要多开一点，书场要改善经营管理，关心艺人的吃、住问题。”二七区文化馆的同志，遵循这一指示，在曲艺厅开业前后做了大量艰苦细致的工作。他们认为，要想让艺人振奋精神，专心致志地为群众演唱，必须妥善安排他们的生活，解除其后顾之忧。为此，文化馆在书场后台边，专门腾出两间房子，并置买了桌椅、床铺、锅、碗、瓢、勺，甚至连蒸馍笼、擀面杖、暖水瓶等，准备的一齐二全，艺人到此免费住宿。外地演员到郑后感动地说：“真是文人心连心，进馆如到家呀！”由于馆内人手少，馆长鲍惠芳和文艺干部陈道伦，分成日夜两班，亲自坐镇书场门口售票，不能按时吃饭，他们就啃点干馍，喝点水，夜以继日地忘我工作。用他们自己的话说：“亲自卖票，既便于了解听众要求，又能够听到书目反映，还可以直接为特殊困难的观众服务，一举三得，何乐不为？”闪光的语言，伴随着感人的行动。看！年近古稀的残疾工人摇着手推车来了，他们亲自上前搀扶，领进书场；九十一岁的老大娘步履踉跄地来了，他们小心翼翼地把老人安排在舞台一侧，坐在演员身边，让她看的清楚，听得明白；过路的流散艺人要求演出来了，他们经过“试听”，虽认为书目内容不当，也热情招待食宿，劝他回去认真整理，提高了之后再来。文化干部陈道伦说：“曲艺厅是传播精神文明的阵地，寓教于乐的场

所，我们一定要严格把关，约法三章。一、色情淫秽的书目不准演；二、封建迷信的段落要删除；三，内容含有神奇鬼怪，一时无法改动的，说书人要夹叙加评，予以批判。此外，他们还经常清理场地，打扫卫生，最忙的时候，每天工作时间达十五个小时，其劳累程度，可想而知，但当他们听到书场阵阵掌声，看到观众心花怒放的神情时，周身疲倦一扫而光。点点汗珠洒书场，迎来曲坛满园春。曹县曲艺队在离部前，和全场观众一起，赠给文化馆两面巨幅玻璃匾额。一面是“演员之家”，一面是“书友之家”，这两个“家”字，凝聚着多少曲艺演员的深情，蕴藏着多少曲艺听众的心愿呀！

离开书场，笔者思绪难平，浮想联翩：人民喜爱曲艺之花，曲艺之花更需要人民辛勤浇灌。如果所有的区、县、市文化馆都能象郑州市二七区文化馆那样，勇做蜡烛，甘当园丁，“出人，出书，走正路”，振兴曲艺之日就不远了。

曲艺村——东蒿寨

齐永顺

有人说：旧社会东蒿寨有十八家唱河南坠子的。每逢麦罢农闲天，树凉下，院门口，练唱的，拉弦的，响声能传三里远。又有人说：前些年东蒿寨人出门哼路戏，唱的都是坠子调。我在调查中问现今的村干部，年轻的村长感慨地说：“坠子书养活过早先的东蒿寨呵！”

东蒿寨位于封丘县东部的尹岗乡。据介绍，如今东蒿寨有一千余口人，土改时仅五百来人。东蒿寨兴起坠子热潮时，是在本世纪二十年代，由此推算，那时的人口又能有多少呢？十八家之说，可谓繁盛吧！河南坠子传入封丘地区，也自东蒿寨开始。况且追根寻源，其已有一百余年的历史了。东蒿寨真堪称为“曲艺村”。河南坠子作为民间说唱艺术，崇尚高台教化，传播民族精神，在黄河之滨的封丘县，在这块中原文化发祥地之一的土地上，东蒿寨不也生发着耀眼的光彩吗？

110年前（约为公元1878年），清光绪初年，不满20岁的蒿天云已长成一个精壮的庄稼汉子。他家境贫寒，逼迫他早早走上了扛活打工的谋生之路。当时的东蒿寨一带，偏僻闭塞，曲艺艺人也并不多见。弹三弦的盲人唱几段小曲，借以糊口，大多以抽签算卦卖药为业，偶尔也有唱道情和鼓儿词的路过此处，唱上三天两晌。是贫困的生活使蒿天云从曲艺书目内容中引起遐想，是终年的劳累使他对艺术魅力激发了乐趣，或者是他头发因患斑秃而留不起满清臣民引为国粹的长辫子，从而较少封建习俗的缘故吧，总之，蒿天云如痴如醉地迷上了鼓儿词。他不知从哪里寻来一面小鼓，白天歇晌时唱，夜晚守场时敲，练来练去，功夫不负有

心人，年轻的庄稼汉竟练出了名堂。他农忙时扛活，农闲时给乡亲们演唱，就这样过了三两年的光景他听说安徽亳州一带有唱河南坠子的，又拉又唱，形式新颖，便决心弃旧图新，他说动邻村魏寨的魏宽，让魏学拉弦子。二人不畏艰难，受尽颠波之苦，头一次出远门投师学艺了。这是100多年前的事情了。

蒿天云艺名元祥。艺成之后，在郑州郊区、荥阳、原阳一带颇有名望。至今那里的后代艺人说起老蒿先儿，或者绰号“蒿秃”，无不恭敬几分。他有一手绝活，如演《小骆驼闹菜园》一段时，他一手上下作搗蒜状，一手前后作拉风箱的动作，维妙维肖，同时进行，配合的有板有眼。这是一般艺人所难掌握的。

蒿天云53岁时去世，时间为本世纪二十年代初。临终之际嗓音仍响当当的，还唱了几句坠子调。蒿天云一生洁身自好，从无一般艺人的江湖习气。他脾气随和，长于授徒传艺，开封滑县都有他的入门弟子，更多的则是在本村带出了一批艺人，总计有二十多名。他们的年龄如今已在七十至九十岁之间，虽大部分已先后去世，健在的仍有79岁的郎永福，83岁的王明增。然而，值得告慰老先生的是，其儿子蒿建富在曲艺事业上更为有所追求，在东蒿寨影响了更多的后来者。

蒿建富艺名明福。按艺人行会规矩，拜魏宽为师。他1904年出生，1986年去世，终年82岁。他十来岁时随父出门行艺，初学拉弦子，坐下来定弦胳膊还不够不着弦柱。拉了几年，父子俩脾气不合。父亲温和，主家给的价钱低了也唱，说是唱总比不唱好。建富倔强，宁不唱书价也不能低。父亲嫌他架子大就放手让他和同村艺人搭班去了。建富的弦子拉的并不出色，却学会了不少书，暗地里也在唱上下过不少苦功。可就是张不开嘴，有一次他和一个唱家结伴出外赶会，刚一开场，听众不买唱家的帐，场内冷冷清清。两个人作了难，回去没盘缠，唱又唱不住。就这样，建富迫于危急，和唱家换了换，登场演唱起来。不料，听众大

为欢迎。从此，他张开了嘴，并一发而不可收，就以唱为主了。

蒿建富渐渐唱出了名声，但仍不失钻研求教精神。他想学谁的书，就主动跟着谁结伴拉弦，哪怕是收入上受点损失。又有一次，他和拉弦的朱家友去安徽徐州一带演唱，头一场没唱完，听众便走了不少。第二天建富假作赶会，探究其中缘由，有人反映说是听不懂。他恍然大悟，隨即便观察琢磨起当地方言土语，第二场就学得绘声绘色，贏来一片喝彩之声。建富的演唱特点是嘴快，恨书，三天下来的场子，没人再敢书茬。有一次和同村的弦手宋家堂结伴，宋蹬脚梆的腿都肿了。郎永福给他拉弦，一晚上下来，弦子都几乎要使坏。

坠子艺人开初是赶会头演唱，后来农村又兴起了说愿书。有的人家添了孩子，有的是得了个性口驹什么的，图个吉利喜庆。更多的是家里被土匪打了人或绑了票，求个平安归来。蒿建富和弦手两个人，三天五斗麦，价钱相当可观，请者络绎不绝，有的还要排号等待些时日。有一次建富和郎永福在原阳县官场集演唱，区公所不准他俩吸烟卷。建富并不言语，待开书后说到紧要关头他不慌不忙地吸了一口水烟袋，再慢悠悠地唱一句。下面的观众急得牵肠挂肚，那区公所的人也心急火燎，无奈之间，只得买了烟卷让他们俩随意自便了。

蒿建富前后培养了四十来人为徒，且大多数为东蒿寨人。其三个儿子或拉或唱，堪称曲艺世家。蒿建富临终之际，仍念叨着应该多传给儿子几部书。徒弟之中年长的现大都已在六十岁开外，照他们的话说，那时村里的年轻人大都学过坠子书。文革前的1964年，蒿建富任县曲协委员。当时他已年过花甲，但老当益壮，在邻村于寨办的曲艺科班中，一次就培训了七个年轻人。

近百年来，东蒿寨陆续出现了这么多的曲艺艺人，在那个封建制度的统治下，视艺人为轻贱，为世俗所不容，他们的行动不就是一种勇敢的叛逆吗？愿民族的曲艺艺术，乘改革潮流，焕发

生机，长盛不衰。

保安山庙会

魏自亮

保安山位于豫东平原，又是豫、皖、苏、鲁四省交界处，南距永城县33公里，它以芒砀山为主峰，大小山头林立。四周山峦环抱，东西两面有碱河、王引河自北向南穿过，可谓山青水秀之地。

芒砀群山有悠久的历史，名胜古迹较多，有孔庙、陈胜墓、高祖斩蛇处、梁孝王墓、均庆寺、张飞寨、奶奶庙等。特别是僖山汉代王子墓出土的“金缕玉衣”，以及柿园汉墓彩色巨龙壁画，是我省考古首次新发现。

永城庙会甚多，唯有保安山庙会是诸会之首。一年一度的保安山庙会，每年农历三月二十至三十，十天庙会。据调查，会前一百多里的艺人都云集到这里。建国前，经艺人推选的掌穴人有邵元振、秦教昌等人，掌穴人每年根据艺人来的多少和说唱技能，然后确定说唱场地。据52岁的邵天祥听其师傅肖永田说：1928年保安山庙会，丰（县）、沛（县）、萧（县）、砀（山）、永（城）、夏（邑）、虞（城）、宿（县）八个县的艺人到了一百多人，各县推选出一名艺人说唱；85岁的老艺人乔德侠回忆说：她在22岁（1925年）时，赶集保安山庙会，那一年艺人到了一百七十多人；又据54岁的老人邵明扬听老艺人说：来赶庙会的艺人多得很，光渔鼓筒子就支起好几罗，分十几铺子书场。建国前后来赶庙会的名者艺人很多，据调查有永城的邵元振、秦教昌、刘夫昌、胡永之、程元方、常元新、冯子祥、乔德侠、卞明坤、邵明扬、杜元海、

马立帮、蒿元超；砀山县的岳合兰、段永合；夏邑县彭较三、张汝汉；萧县艺人刘元枝、王瑞臣、王元金、金永良、郭河银、金起山等人。在曲种上：建国前渔鼓书多，其次渔鼓坠、小铙坠，而大鼓书、评书少。建国后，大鼓书多，其次坠子、琴书，而渔鼓、渔鼓坠、小铙坠甚少，直至1970年绝迹。

关于庙会何时兴起，众人说法不一。有的说，庙会从前在均庆寺，不知何年又挪到奶奶庙的。保安山庙会是在保安山奶奶庙烟火会兴起的，从奶奶庙的建筑和艺术形式，为单檐硬山式，重梁起架，黄绿玻璃筒瓦，属清代晚期建筑；又据“中华民国三十四年，积善堂曹洞正宗序”碑文记载：“吾派由清雍正年间经普公讳泽老和尚分支迁此……”。庙会最晚距今约有250年的历史了。

庙会为什么云集那么多的老艺人呢？据了解，艺人常年分散在外演唱，很难有机会相见，一年一度的庙会，为他们提供了方便，能见到老同事、师傅、师兄师弟，相互问候一下各自的情况，同时带上高徒艺子赶会登台献艺，显示一下师徒的艺能；还有另外一个原因，就是周围诸县艺人，不论谁犯了艺规，都要约到保安山庙会评理，请出德高望重的长辈艺人出面，调解处理艺人之间的矛盾和问题。青年艺人到会想长长见识，见见世面，见到师伯、师父除磕头问安外，还要请教艺术，以便提高自己的说唱水平，会后还可登山玩水，看一下名胜古迹。

艺人来到庙会，只要有家门的，演唱一律平等，在收入和分配上，除说唱者提取百分之三十的辛苦费外，一律按人头分。在演唱说书时，“八仙过海，各显其能”，谁的听众多，谁的艺术就高，不是比赛的比赛，因此，各人都不约而同地说唱“拿手戏”，使出艺术表演绝招来，然后诸县艺人评论艺术水平，如我县的老艺人刘夫昌的“大鼓状元”，乔德侠的“盖三县”，均由庙会而得名。

建国后，庙会属文化部门管理，凡来赶庙会的艺人，一律持演出介绍信，否则不准演唱，在曲目上进行把关，在说唱艺术水平上，禁止了认人唯亲和互相排挤现象。

保安山庙会最兴旺时期是建国前，特别是清光绪末年，据当地老年人讲，方圆数百里路朝山进香的人，车水马龙拥挤不动，奶奶庙周围的井水都打干，道路两旁的麦田被踩平。建国后，由于普及教育和科学知识的提高，朝山进香的善男信女少了，由庙会变成物交会，加之各地的物交会较多，交通方便，人们所需买的东西都能买到，所以赶庙会的人逐渐少起来，但它仍是我县庙会之首。近几年来，曲艺虽然受到电视、录像、电影等的冲击，可是1988年，来赶庙会的曲艺人员还不少于20余人。

道号辈系百字谱

刘 鑫

凡属邱祖龙门派的艺人，艺名都是按道号辈系排辈，这种按道号排辈的方法对曲艺事业的发展在历史上曾起到了一定的积极作用，是研究曲艺发展史的宝贵资料。道号辈系共一百个字。由于各地语音不同，艺人多系口传缺乏文字记载，因而出现用字不一或以讹传讹。太康县张集乡董庄村已故著名道情艺人董金波（艺名董明德）有一张珍贵的邱祖龙门派艺人道号辈系百字谱。现由其孙董国山珍藏。此一百个字多为道教常用字，现照抄于下，以飨同仁。

道德通玄静	真常守太清
一阳来复本	合教永圆明
至理宗诚信	崇高嗣法兴
世景荣惟茂	希微衍自宁

未修正仁义	超升云会登
大妙中黄贵	圣体全用功
虚空乾坤秀	金木性相逢
山海龙虎交	莲花现宝顶
行丹满诏书	月盈祥光生
万古续仙号	三界都是新

三尺鼓筒七寸板

武丰登

道情艺人的渔鼓筒原长三尺三寸，筒板长一尺，为什么后来都减短了三寸呢？

传说在一次庙会上，道情艺人和杀猪的、染布的同在一桌吃饭，江湖人各有苦衷，往往借酒浇愁，三杯落肚互相倾吐心事。

原来道情艺人正唱到关节头上，忽然筒皮坏了，听众见此一轰而散，眼看到手的银钱一点也没捞着；杀猪的因刀把硌手，劈骨头时扭了筋；染布的因没有印号，给布主错取了布，照赔不说，还差点惹起官司。遭遇相同，言语投机，于是三人义结金兰，为挽回损失，道情艺人把筒板锯下三寸，让杀猪的嵌在刀把两边，用起来舒服省力，根本不再硌手伤筋；又把渔鼓筒锯下三寸，让染布的作成印号附在每家的布块上，按印号取布再不会错取。杀猪的一想，忙把猪的护心皮揭下，让道情艺人蒙鼓筒。染布的也扯三尺布让道情艺人装道具。你帮我助互相都解决了问题，缘此鼓筒和筒板也都减短了三寸。

曲艺拜师帖溯源

龚国强

在曲艺资料搜集、艺人调查工作中，我们搜集到一份自大清光绪三十四年十二月初十流传下来的曲艺艺人拜师帖。这份珍贵的拜师帖，为追溯新蔡县的曲艺源头提供了可靠的文物依据。拜师帖共分五个方面的内容：一是帖头，二是徒弟拜师正文，三是拜师规，四是艺人一百字辈，五是作保师、引进师、代笔签名和拜师年月日。为了供曲艺界同仁研究参考，不妨把拜师帖全部内容记载如下。

“丘（邱）阻（祖）龙门派长春老仙师红君老先人道门师派高师乐内有师弟子长门李老敬二门刘红疾三门张半仙四门杨义春长门壹弟子赵陈过余二门赵陈弟子程本恺杨乐子八廷选三代张合奎弟子杨教章 郑文昌 陈凤停 程教章 李永明 李永悦 刘元科 刘元举 孙元会 三人壹（一）同情愿拜李永明

下为土（徒）学义（艺）手体四海交有（友）如有
借义（艺）老师一面成（承）当乐（若）有为（违）命
七（欺）师也有偶（抠）姚（窑）抓相沟（勾）卦（挂）
彭（捧）楼（搂）非门几道不义训教愿打愿伐（罚）察
(查)青(清)问名(明)送到当堂壹(一)吕(律)
问罪

道德通玄静真常守太清一阳来复本合教永元明至理
宗诚信从高嗣法兴世景荣惟懋希微愆自宁未修镇仁义
超升云会登大妙中黄贵圣体全用功虚空乾坤秀金木情相

逢山海龙虎交莲开现宝征行端丹书诏月盈祥光生万古续
仙号三界都是亲

内有三教九流朱(诸)子百家

中华民国四年八月初六日

情愿拜师李永明 常元堂 李元法 常元德 李元
春 常元善 王元天 梁元升 姚元陈 张元君
陈元恒情愿拜师程明德 程明然 韩明雷 赵明义

中华民国十二年拾月初八日

大清光绪三十四年十二月初十

中华民国十二年十一月

情愿拜师李永明 韩元松 张元义 张元礼

民国三年十月十六日

情愿拜师李永明 王元兴

宣统三年七月二十日

代笔李克勤

丘(邱)阻(祖)龙门派长春者先师红君老仙人道
门师派高师乐立阻程本恺三代张合奎师爷程教章师 师
(父)李永明

张元然 姚元金 李元顺 李元义 李元合

五人同心情愿于李永明门下为土(徒)学义(艺)
防身手体四海交游(友)若有人借义(艺)张元然一面
成(承)管乐(若)有期(欺)非门几道老师察(查)
青(清)问备(明)愿打愿伐(罚)天地均亲师坐(作)
宝(保)师宁永礼 陈元恒 邻宝(保) 姚元陈 王
元三 王明金 邻宝(保) 宋明法 牛元勤代笔李克
勤 崔元财 李克成

民国二年八月廿日 立

丘(邱)阻(祖)龙门派长春老仙师红君老 仙 入

(人)道门师派高师乐立阻程元恺三代张合奎师爷程教□
师师()张元然 李明宣一心拜张元然门下□学义
(艺)防身手体四海交游(友)若有人借义(艺)李永明
壹面成(承)管乐(若)有期(欺)师也有偶(抠)
姚(窑)抓相沟(勾)卦(挂)彭(捧)楼(搂)
非门几道老师察(查)青(清)问名(明)愿打愿伐
(罚)天地均亲师

张天然连代写礼钱四千文

坐(作)宝(保)宁永礼 李明宣 同代笔李克勤
中华民国五年八月廿四日 立”

以上拜师帖可派生出如下师徒关系表：

邱祖龙门派

程
本
恺——杨
乐
子——八
廷
选——张
合
奎

程 陈 郑 杨
教 凤 文 教
章 停 昌 章
李 永

(道光八年人)

夏刘孙陈张姚常李常常王梁韩张张王张姚李李李
元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元元
泰科会恒君陈堂法德善天升松义礼兴然金顺义合

李 陈 戴 王
明 明 明 明
义 善 里 献

陈 刻
志 志
杰 山

(均健在)

据新蔡县德高望众的已故老艺人李明义生前介绍，他师爷李永明是道光八年人。李永明是在说唱课班上学的艺，清咸丰年间艺成后他亦设馆课徒，他传授了平话、大鼓书、坠子、三弦铰子书等曲种的说唱技艺。从以上师徒关系可以看出，李永明上面可追溯五辈。如果按高门一百字辈记载的“……合教永元明，至立忠诚信……”的辈份排列，可追溯到“合”字辈，那么两辈人按八十年推算，当可追溯到公元1741年的清乾隆年间。因此，可以说清乾隆年间新蔡便有了曲艺活动。

坠胡艺人的定弦方法

王元伦 谢若冰撰写
刘跃威 整理

演奏乐器之前，要先定弦（有固定音高的乐器除外），一般都是根据校音器或钢琴、手风琴、笙、洋琴等有固定音高的乐器来定弦（吹管、击乐等称为定音）。

河南坠子的主要伴奏乐器是坠胡，坠子演员演唱的各种调门都是由坠胡琴师在坠胡上定出来的。在河南坠子的发展历史中，由于条件的限制，一般都没有校音器或固定音高的乐器来为坠胡定弦。那么长期以来，坠胡艺人是如何解决定弦问题的呢？

通过我们调查了解发现，在长期的艺术实践中，无数艺人通过长期的钻研、摸索，早已形成了坠胡特有的定弦方法。依据这个方法，艺人们可以及时准确的定出演员所需要演唱的各种调门来。

这种定弦方法是分两个步骤进行的，首先定出“一分弦”
〔注：坠子艺人没有现在通指的调的概念，演唱调门的高低用吃几分弦来表示〕，即是把里外两根弦都放低到最低音（再放弦就跑不住码子了），艺人们称这为“一分弦”，也称“朴拉弦”。经用校音器校对，里外弦分别为小字一组的C（2）与f（5），外弦上的bB音为主音1（f音上方的纯四度音），因此“一分弦”即是通常指的bB大调。

接着，艺人们又采用“鸳鸯弦”定弦法，逐步定出演员演唱所需的各种调门来。具体方法是，在一分弦的基础上，先将外弦f升高到g音（大二度），再将里弦C升高到D音（也是升高一个大二度），这样便定出了“二分弦”。再在二分弦的基础上，用

同样的方法定出“三分弦”来，依此效仿，便可逐步定出四分弦、五分弦……。

由于坠胡的构造都是相同的，琴身的长度（105公分）、弦枕（艺人称山码或天码）到码子的距离是一致的（72公分），使用琴弦的规格（里弦用老弦，外弦用二弦）是统一的，因此，不同的艺人在不同的地方均可定出相同的音高。

为了检验坠胡艺人这种定弦方法的准确性，我们特请曲艺专家王元伦同志用其先父留下的坠胡亲自操作，他定了七次八分弦，经严格核对，仅有两次不到半音的误差。他还能凭记忆指出，名艺人徐宝红吃八分弦，赵玉凤吃七分弦，刘宗琴吃八分弦，赵铮五十年代吃九分弦等，经与几个同志的录音校对，基本吻合。又让他听了一些各县坠子艺人的录音唱段，他也能指出他们分别吃几分弦，经校对，也都准确无误。王元伦同志讲，他本人能做到的，其他坠子艺人均能做到。这说明，这种定弦方法是坠胡艺人们长期以来普遍采用的定弦方法，也说明坠子艺人们早已形成了自己的音调概念。

艺人们所说的一分弦，实际就等于我们通常所指的^bB大调，那么二分弦就等于C大调，三分弦=D大调，四分弦=E大调，五分弦=[#]F大调，六分弦=^bA大调，七分弦=^bB大调（高八度），八分弦=C大调（高八度），九分弦=D大调（高八度），九分半弦=^bE大调（高八度）。坠胡艺人定弦，是和演员演唱音调的高低同步升降的，个别男演员的嗓音过低，也常采用高拉低唱的方法，以便更好的发挥坠胡的伴奏效果（演唱低于坠胡伴奏一个八度），但习惯上不采用低拉高唱的方法。

当然，以现在的眼光来看，坠胡艺人摸索出来的这种定弦方法不仅麻烦，而且，也不可能做到十分精确，但它确是无数艺人在长期的艺术实践中，不断地钻研、摸索，用心血和汗水换来的经验。为此，我们志书应如实的记述。

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 河南曲艺志史资料汇编 第三辑

作者 =

页数 = 233

S S 号 = 11719838

D X 号 =

出版日期 =

出版社 =

封面

书名

前言

目录

宗教与曲艺 & 长溪 中振

汝南丝弦道刍议 & 何宪伦

豫西锣鼓书 & 戴征贤

从鼓词到鼓碰弦 & 杨成来

大铙在永城的活动与发展 & 韩春生

光州大鼓考 & 丁嘉宝

仪封三弦初探 & 王民昌 李宪民

大调曲子里的变口 & 辛秀

浅谈道教音乐和道情 & 张庆云

地灯溜子 & 摘自《新县曲艺志》

喊彩 & 摘自《新县曲艺志》

光山划龙船 & 摘自《光山县曲艺志》

“化装坠子”简介 & 刘会丰

漫话相声在开封 & 余文光

说“俗讲” & 陈天林

六十三年苦与甜 & 李治邦口述 刘建勋整理

豫东曲坛的一代精英 & 张家才

著名曲艺作家范乃仲著作年表 & 殷晓晖

邓九如 & 武丰登 荆庚田

荆永福 & 武丰登 郭克柱

“大调世家”传佳话 & 马有志搜集 于惠珍撰写

无私的奉献 & 阎天民

兰建堂及其曲艺创作 & 周同宾

波榛撷英 孜孜不倦 & 徐清才

曲苑耕耘慰平生 & 任建谊

走城串乡八万里 说古唱今四十年 & 李小娟 刘建勋

曲坛宿将刘桂枝 & 赵抱衡

王朋传略 & 晓犁

人贵有开拓精神 & 张允恭

得来全靠费工夫 & 康锐

神圣的天职 & 孙三民
许应群艺术传略 & 羊君
曲魂系南天 & 中振
河南省曲艺团述略 & 李小娟
洛阳市曲艺说唱团简介 & 王彬
鲁山县曲艺队 & 许应群
河南省戏曲学校曲艺科简介 & 杜新贞
中州曲艺习俗 & 燕昭安
弦歌社 & 刘鑫
人民需要曲艺 & 刘建勋
曲艺村——东蒿寨 & 齐永顺
保安山庙会 & 魏自亮
道号辈系百字谱 & 刘鑫
三尺鼓筒七寸板 & 武丰登
曲艺拜师帖溯源 & 龚国强
坠胡艺人的定弦方法 & 王元伦 谢若冰撰写 刘跃威
整理